

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

О. В. Конопльова

**МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА
ТА МІСТОБУДУВАННЯ
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ
ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ**

Рекомендовано Міністерством освіти і науки,
молоді та спорту України як навчальний посібник
для студентів архітектурних спеціальностей
вищих навчальних закладів

ХАРКІВ – ХНАМГ – 2013

УДК [72.03:7.03](4-15)"715"(075)
ББК 85.11я73-6+85я73-6+63.3(4)42-7я73-6
К64

Рецензенти

М. В. Бевз — доктор архітектури, професор, зав. каф. реставрації та реконструкції архітектурних комплексів Національного університету “Львівська політехніка”;

В. В. Шулик — доктор архітектури, професор, декан архітектурного факультету Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка;

О. І. Ремізова — кандидат архітектури, професор каф. основ архітектури Харківського національного технічного університету будівництва та архітектури.

Рекомендовано

Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(Лист № /11 – 9531 від 13.10.11р.)

Конопльова О. В.

К64 Мистецтво, архітектура та містобудування Західної Європи доби Відродження : навчальний посібник / О. В. Конопльова; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. — Х. : ХНАМГ, 2013. — 162 с.

ISBN 978-966-695-277-9

У посібнику висвітлено передумови виникнення та етапи розвитку мистецтва, архітектури та містобудування Західної Європи доби Відродження. Розглянуто творчість багатьох митців та досліджено вплив культурно-історичних умов на формування окремих архітектурно-художніх шкіл. Проаналізовано значення ідей та досягнень майстрів доби Відродження у становленні світогляду людини Нового часу.

Навчальний посібник призначений для студентів професійного напрямку “Архітектура” та інших читачів, які цікавляться історією культури цього періоду.

УДК [72.03:7.03](4-15)"715"(075)
ББК 85.11я73-6+85я73-6+63.3(4)42-7я73-6

ISBN 978-966-695-277-9

© О. В. Конопльова, 2013
© ХНАМГ, 2013

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| Вступ | 4 |
| Розділ 1. Мистецтво, архітектура та містобудування Проторенесансу..... | 6 |
| Розділ 2. Архітектура та містобудування раннього Відродження..... | 16 |
| Розділ 3. Мистецтво раннього Відродження..... | 35 |
| Розділ 4. Архітектура та містобудування Високого Відродження..... | 53 |
| Розділ 5. Мистецтво Високого Відродження..... | 64 |
| Розділ 6. Архітектура та містобудування пізнього Відродження..... | 91 |
| Розділ 7. Мистецтво пізнього Відродження..... | 111 |
| Розділ 8. Мистецтво, архітектура і містобудування Іспанії та Франції доби Відродження | 123 |
| Розділ 9. Мистецтво, архітектура та містобудування Північної Європи доби Відродження | 135 |
| Список рекомендованих джерел..... | 164 |
| Словник термінів..... | 166 |
| Іменний покажчик..... | 168 |

ВСТУП

Навчальний посібник “Мистецтво, архітектура та містобудування Західної Європи доби Відродження” розроблено в Харківській національній академії міського господарства на кафедрі архітектурного і ландшафтного проектування.

Посібник розраховано на студентів 2-го курсу денної форми навчання освітньо-кваліфікаційного рівня “бакалавр”, напряму підготовки 1201 (6.060102) “Архітектура” спеціальності “Містобудування”. Зміст і структура посібника визначаються програмою і робочою програмою навчальної дисципліни “Історія мистецтва, архітектури та містобудування”. Курс складається з 9 тем, які послідовно розкривають етапи становлення культури Відродження.

Посібник присвячено висвітленню одного з найбільш цікавих періодів у розвитку європейської культури, в який Італія зробила внесок виняткового значення. Масштаби найбільшого розквіту, яким був ознаменований італійський Ренесанс, здаються особливо вражаючими порівняно з невеликими територіальними розмірами тих міст-республік, де зародилася й пережила свій високий підйом культура цієї епохи.

Культура Відродження не була надбанням однієї лише Італії: її поширення охопило багато країн Європи. При цьому в тій або іншій країні окремі етапи еволюції ренесансного мистецтва знаходили своє специфічне вираження. Але в Італії нова культура не тільки зародилася раніше, ніж в інших країнах, — сам шлях її розвитку відрізнявся винятковою послідовністю всіх етапів. Від Проторенесансу до пізнього Відродження італійське мистецтво досягло високих результатів, які перевершують у більшості випадків досягнення художніх шкіл інших країн.

Тому за традицією у мистецтвознавстві широко застосовуються італійські назви тих століть, на які припадає зародження й розвиток ренесансного мистецтва Італії (кожне з таких століть відображає певну віху цієї еволюції. Так, XIII ст. називається дученто, XIV — треченто, XV — кватроченто, XVI — чинквеченто).

Винятково плідному розвитку в Італії мистецтва Відродження сприяли не тільки соціальні, але й історико-художні фактори. Італійське ренесансне мистецтво зобов'язане своїм походженням декільком джерелам. У період, що передує Відродженню, Італія була пунктом схрещення декількох середньовічних культур. На відміну від інших країн, тут значне вираження знайшли обидві основні лінії середньовічного мистецтва Європи — візантійська і романо-готична, ускладнені в окремих областях Італії впливом мистецтва Сходу. Обидві лінії внесли свою частку в становлення ренесансного мистецтва. Від візантійського живопису італійський Проторенесанс сприйняв ідеально прекрасний

порядок образів і форми монументальних циклів; готична образна система сприяла проникненню в мистецтво XIV ст. емоційної схвильованості і більш конкретного сприйняття дійсності.

Але ще більш важливим було те, що Італія стала хранителькою художньої спадщини античного світу. У тій або іншій формі антична традиція знаходила своє місце вже в середньовічному італійському мистецтві. Але тільки в епоху Відродження античне мистецтво відкрилося очам художників як закономірна система відображення дійсності. Сукупність означених факторів створила в Італії найбільш сприятливий ґрунт для зародження та підйому ренесансного мистецтва.

Одним із показників найвищого рівня італійського ренесансного мистецтва було розвинення науково-теоретичної думки. Рання поява в Італії теоретичних трактатів була свідченням того важливого факту, що представники передового італійського мистецтва усвідомили сутність перевороту, що відбувся в культурі. Ця усвідомленість стимулювала художній прогрес, тому що вона дозволила італійським майстрам просуватися вперед цілеспрямовано, встановлюючи та розв'язуючи певні завдання.

Характерне для Ренесансу поєднання наукового та художнього знання стало причиною того, що багато хто з художників був одночасно і видатним ученим. У найбільш яскравій формі ця особливість знайшла вираження в особистості Леонардо да Вінчі, але вона була властива дуже багатьом діячам італійської художньої культури.

Вже у свій час мистецтво італійського Відродження мало велике загальноєвропейське значення. Випередивши інші країни Європи на шляху еволюції ренесансного мистецтва в плані хронологічному, Італія виявилася попереду них також у вирішенні багатьох висунутих епохою найважливіших художніх завдань. Тому в усіх інших національних ренесансних культурах знайомство з творчістю італійських майстрів сприяло формуванню нового, реалістичного мистецтва. Вже у XVI ст. досягнення певного рівня художньої зрілості в країнах Європи було неможливим без глибокого творчого освоєння надбань італійського мистецтва.

В інших європейських країнах процес гуманізації культури мав свою специфіку. Вона була зумовлена причинами суто внутрішнього характеру. Але в тій чи іншій формі найбільш розвинуті європейські країни пережили свій Ренесанс, що вплинув на подальший розвиток їхньої архітектури та мистецтва.

При написанні посібника використано енциклопедичні праці: “Всеобщая история архитектуры”, Т. 5, “Всеобщая история искусств”, Т. 3, “Искусство стран и народов мира”, в 5 томах, та інші фахові видання.

Розділ 1. МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ПРОТОРЕНЕСАНСУ

Проторенесанс і готика (остання третина XIII ст. — XIV ст.). Підйом міст, розвиток торгівлі й промисловості, зародження капіталістичних відносин (особливо відчутне у Флоренції) спричинили на межі XIII ст. — XIV ст. рішуче зростання світських тенденцій у світогляді суспільства, усвідомлення духовної цінності земної людини, нарешті, яскравий розквіт мистецтва, яке відбивало новий погляд на світ. Цей рух у галузі культури, який прагнув вийти за межі середньовіччя, одержав назву Проторенесанс. Він підготував ґрунт для Відродження й збагатив світове мистецтво такими явищами, як поезія Данте, живопис Джотто, скульптура Нікколо Пізано. Проторенесансні настрої відобразилися й у деяких готичних будівлях Тоскани. Але Проторенесанс, який поширювався у передових тосканських містах, був лише одним із напрямів у художній культурі свого часу. Паралельно з ним та в тісній взаємодії з ним розвивалися готичні тенденції. У другій половині XIV ст. останні навіть тимчасово взяли гору в результаті класового розшарування, збільшування комунальних міських громад і проникнення в їхню культуру лицарських елементів.

Готична архітектура, що виникла у XII ст. у Франції як прямий наслідок розквіту середньовічних міст, в Італії виявилася значною мірою явищем чужорідним. У XII ст. міста Північної Італії й Тоскани вже були порівняно розвинені й забудовані, і тут (на відміну від Франції, Англії, Німеччини) романська архітектура була не стільки монастирською, скільки міською. Велика кількість парафіяльних церков виключала монопольне становище собору, властиве північним країнам, де собор, часто єдина церква міста, був предметом гордості й особливих турбот городян, які не шкодували зусиль на його побудову і прикрашання. В Італії залишилися незрозумілими як конструктивна система готики, так і її архітектурно-художній синтез. Готика сприймалася або як набір окремих, позбавлених взаємозв'язку конструктивних нововведень, або як просте відновлення репертуару декоративних форм. Плани готичних будівель Італії, як правило, позбавлені струнності, а об'ємно-просторова є побудова до примітивності простою. Стрілчасті обриси арок прищеплювалися погано; вертикалізм готики зводився на нівець або горизонтальними рядами поліхромного облицювання, або енергійно вираженими карнизами. Будівельники страхували арки, що спотворювали інтер'єр, залізними або дерев'яними тягами; контрфорси, завдяки надмірному запасу міцності, були незграбними. Скульптура є не злитою з тектонічними елементами, як на Заході, де вона

здається невіддільною від конструкцій. Суперечили природі готики й пристрасть італійців до облицювання будівель мармуром, і їхнє незмінне бажання зберегти площину стіни.

Містобудування. XIII і XIV ст. в Італії — час найбільших історичних успіхів міст-республік і загального підйому їхньої архітектури. Середньовічний лицарський образ міста “тисячі веж”, у якому вежі, що мають престижно-символічне значення, позначали резиденції аристократичних родин, що суперничали, втрачав зміст разом зі зміцненням купецтва, яке розчиняло у собі міське дворянство. У Флоренції та у Генуї розпорядженням міських управ наприкінці XIV ст. родові вежі були зменшені, у Модені їх розбирали дощенту. Лише Вольтерра й Сан-Джиміньяно зберегли їх частково (рис. 1.1).

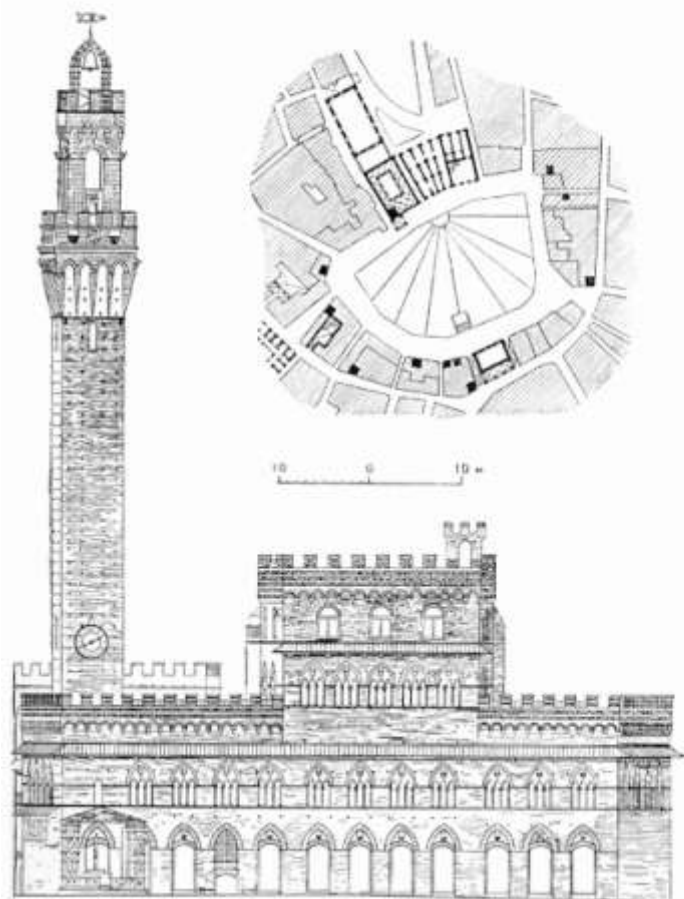
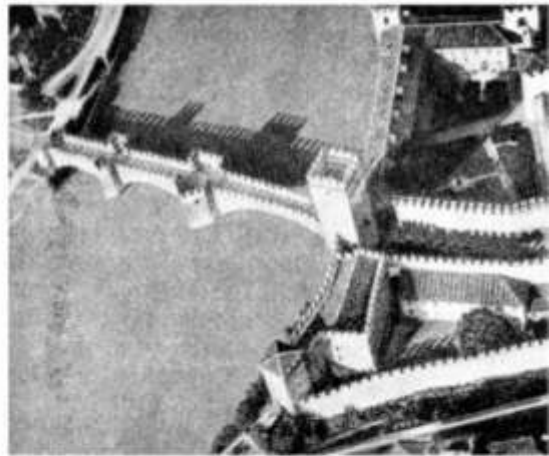
Символом бюргерської культури, що розвивається, стає ратуша, навколо якої уживається другий полюс міського життя, протиставлений майдану біля собору.

Ратушна вежа, прикрашена годинником, стає другою домінантою після собору й претендує на таку ж роль в організації силуету міста. Усі ці особливості можна добре простежити в панорамі Флоренції — одного з найбільш розвинених міст Італії (рис. 1.2).

Політична могутність міст кладе край будівництву поза містом укріплених феодальних замків, і феодали будують у містах, де їхні замки, як і раніше, зберігають фортечний характер. Яскравим прикладом подібних споруд можуть слугувати замок Кастельвеккіо у Вероні (рис. 1.3), а також замок д’Есте у Феррарі (рис. 1.4). Підсилюється тенденція до укрупнення житла заможних городян, що в XIV ст. приводить до формування, в основних рисах, типу міського палаццо.

Якщо на півночі від Альп добробут і зростаюча міць середньовічного міста набули свого закінченого ідейно-художнього вираження в архітектурному типі готичного собору, то розквіт міст Північної Італії й Тоскани в XIII–XIV ст. ознаменувався бурхливим розвитком насамперед світського комунального будівництва. Саме в цей час один за іншим будуються й перебудовуються величні у своєму геометричному лаконізмі палаци-цитаделі міських муніципалітетів. Залишаючись романськими за своїми конструкціями й об’ємно-просторовою побудовою, у деталях вони відбивають вплив готики (стрілчасті обриси арок і прорізів, машикулі, що вінчають зубці у формі «хвоста ластівки», тощо).

| | | |
|-----|-----|--|
| 1.1 | 1.2 | 1.1. Місто “тисячі веж” Сан-Джиміньяно |
| | 1.3 | 1.2. Флоренція. Панорама міста |
| 1.5 | 1.4 | 1.3. Верона. Замок Кастельвеккіо. 1354 р. |
| | 1.4 | 1.4. Феррара. Замок д’Есте. 1385 р. |
| | 1.6 | 1.5. Сієна. Палаццо Публіко. 1288–1309 рр. |
| | | 1.6. Венеція. Палаццо Дожей. Розпочато в 1309 р. |



Один із найбільш вражаючих муніципальних палаців — Палаццо дель Подеста, або Барджелло, у Флоренції з могутньою, ще романською вежею, з великим склепінним залом на другому поверсі та двома замкнутими дворами, з яких парадний має два яруси лоджій.

Святкове враження справляє Палаццо Публіко в Сієні (рис. 1.5). Будівля розгорнута у плані широким, трохи вигнутим фронтом фасаду на міську площу. Графічно чіткі горизонталі членувань, які сполучаються із тричастковими готичними вікнами, створюють композицію, повну напруги, що наче знаходить собі вихід у стрілі вежі із гладкими стінами, але з багатим готичним завершенням. Таким чином, завдяки використанню окремих готичних прийомів будівельники Палаццо Публіко зуміли видозмінити традиційний тип комунальної будівлі, створивши закінчений організм, що щасливо поєднує виразну статику маси із цілеспрямованою динамікою фасаду.

Найважливішим пам'ятником XIV–XVI ст. у Венеції є Палац дожів, у будівництві й обробці якого брали участь усі видатні майстри республіки (рис. 1.6). Від готичних конструкцій тут взято лише стрілчастий обрис двох'ярусної неправдоподібно легкої ажурної аркади. Однак це уявне порушення законів тектоніки компенсується тим, що площі стін, які завдяки поліхромному орнаментальному трактуванню нагадують тканину, візуально позбавлені ваги. Пишність пізньоготичного оздоблення двох головних фасадів палацу у сполученні з багатим поліхромним облицюванням надає усій композиції характер міражу, що постає над лагуною у блакитному серпанку вологого повітря.

Архітектура. Одним із найбільш значних архітекторів Проторенесансу був Арнольфо ді Камбіо (1240–1342), автор флорентійської монастирської церкви Бадії (близько 1284 р.). Чудовим є фасад вівтарної стіни цієї церкви: гладкі лопатки у сполученні зі стрічками поясів створюють наче накладену на стіну систему плоских обрамлень — протипоставлене готичному каркасу власне розуміння архітектури, що йде від традицій Проторенесансу (рис. 1.12).

Стилістично близькою до Бадії є церква Санта-Кроче у Флоренції (розпочата в 1295 р.), гігантський внутрішній простір якої має кроквяне перекриття і за своїми пропорціями (1:2, 4:1) повторює ранньохристиянські базиліки Рима (Санта-Марія Маджоре). Середній неф, за стародавньою традицією, має покриття з відкритими кроквами (рис. 1.11). Величезний світлий простір церкви вражає своєю величчю.

Прямо наслідуює феодальний замок Палаццо делла Синьйорія (приписується Арнольфо ді Камбіо), або Палаццо Веккіо (рис. 1.7). Він являє собою куб кам'яної кладки з увінчаною машикулями вежею, що панувала над середньовічним містом (початок

будівництва — 1298 р.). Парадне подвір'я з лоджіями зайняло центральне положення усередині прямокутного в плані масиву, а сама будівля стала втіленням демократії та незалежності Флорентійської республіки (рис. 1.8).

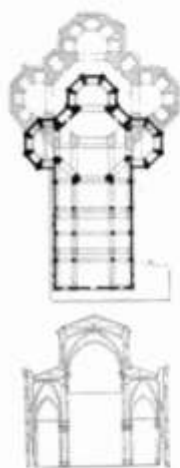
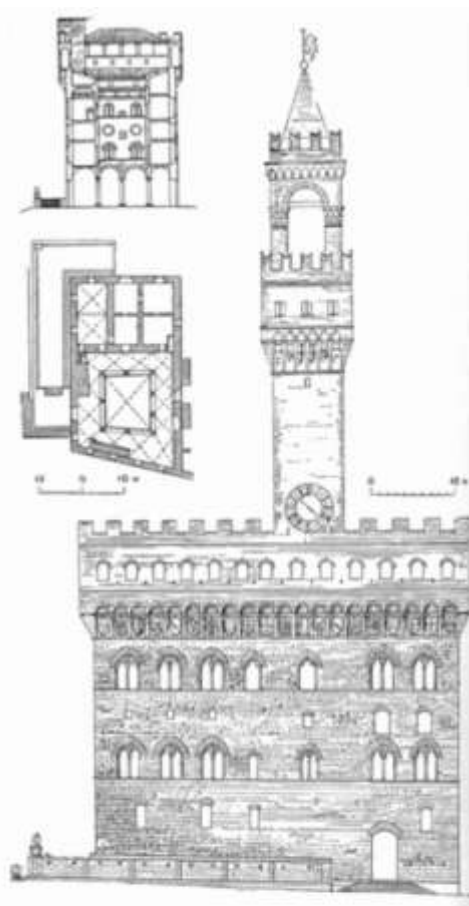
Арнольфо ді Камбіо належить також задум флорентійського собору із грандіозним куполом, що вінчає хор, який перетворений у великий підкупольний простір. Будівництво, що було перерване смертю Арнольфо, було відновлене лише у 1357 р. за планами Франческо Таленті, який збільшив крок опор і додав інші зміни. Розпочату Джотто кампанілу собору було зі зміною проекту продовжено Андреа Пізано (1290–1348/49) й добудовано Франческо Таленті. Він відмовився від запропонованого Джотто готичного завершення шатром та увінчав вежу масивним карнизом. У спокійному ритмі членувальних горизонталей немає навіть сліду експресивної динаміки, яка властива північній готичі, але вікна кампаніли є, ймовірно, найкрасивішими готичними вікнами Італії (рис. 1.13).

Мистецтво. Для художньої культури Проторенесансу характерний той факт, що темпи розвитку архітектури, живопису й скульптури не збігалися. Раніше за все мистецтво Проторенесансу проявилось в скульптурі.

Засновником проторенесансного руху в скульптурі був Нікколо Пізано (1220–1284). Створена ним у 1260 р. кафедра пізанського баптистерію вже належить новій епосі (рис. 1.14, 1.15). Рельєфи й алегоричні фігури, які обрамляють кафедру, відрізняються багатою та різноманітною пластичною мовою, що свідчить про знайомство майстра з пізньоримською скульптурою. Традиційна євангельська тема перетворена у величне оповідання, проникнуте чисто античним духом, а персонажі знаходять пластичну переконливість і тілесну міць. Дух і традиції античного мистецтва глибоко сприйняв і учень Нікколо Пізано — Арнольфо ді Камбіо. До його кращих робіт належать фігури для фонтана в Перуджі та гробниця кардинала де Брей, що послужила прототипом

| | |
|------|------|
| 1.7 | 1.8 |
| 1.9 | 1.10 |
| 1.11 | 1.12 |
| | 1.13 |

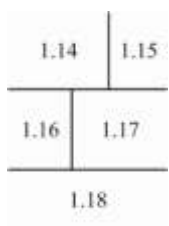
- 1.7. Флоренція. Палаццо делла Сіньорія (палаццо Веккіо). 1298–1314 рр.
Арх. Арнольфо ді Камбіо
- 1.8. Флоренція. Палаццо делла Сіньорія (палаццо Веккіо). 1298–1314 рр.
Арх. Арнольфо ді Камбіо
- 1.9. Флоренція. Собор Санта Марія дель Фьйоре. 1294 р.
Арх. Арнольфо ді Камбіо. Фасад
- 1.10. Флоренція. Санта Марія дель Фьйоре. План собору за проектом ді Камбіо та побудованого
- 1.11. Флоренція. Церков Санта Кроче. Інтер'єр. Розпочата в 1295 р.
Арх. Арнольфо ді Камбіо
- 1.12. Флоренція. Церков Бадії. 1284–1310 рр. Арх. Арнольфо ді Камбіо
- 1.13. Кампанілла собору Санта Марія дель Фьйоре. 1334–1358 рр.
Арх. Джотто ді Бондоне, Андреа Пізано, Франческо Таленті



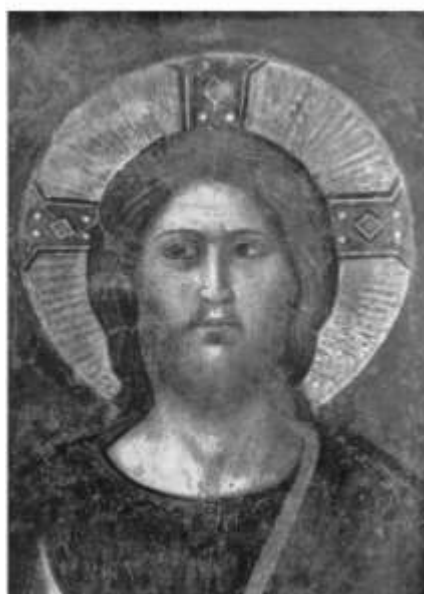
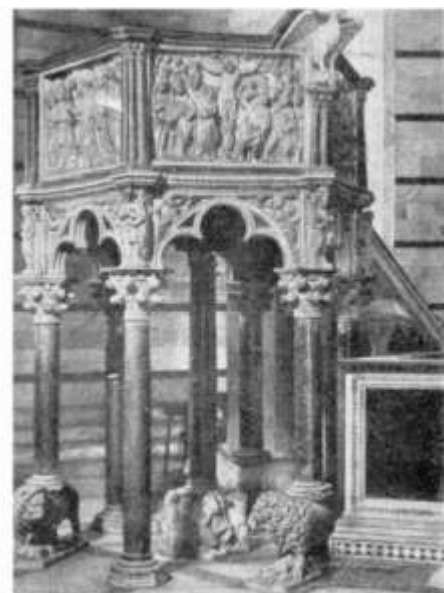
настінних гробниць епохи Відродження (див. рис. 1.8). Ближче, ніж інші, до мистецтва готики був останній скульптор Проторенесансу Джованні Пізано (1245/50–1314). Статуям Джованні, з їхніми різкими, зламаними контурами й готичними вигинами фігур набагато більшою мірою, ніж витворам його старших сучасників, властива спіритуалізація й внутрішня динамічність образу (рис. 1.17).

Піонером Проторенесансу у живопису був римлянин П'єтро Кавалліні (1240/50–1330). Він розпочав свою діяльність як прихильник “візантійської манери”. Але знайомство з Арнольфо ді Камбіо розбудило в ньому зацікавленість античним мистецтвом. Майстер ретельно вивчав пізньоантичний живопис, що допомогло йому опанувати мистецтво світлотіньового моделювання форми. У результаті Кавалліні зумів додати зображенням земне походження: сильно виражену об'ємність, пластичну відчутність (рис. 1.16).

Досягнення Кавалліні були освоєні й розвинені флорентійцем Джотто (1266/67–1337), новаторське мистецтво якого стверджувало цінність реального життя, відображеного у земних, переконливих образах. Художник значно випередив свій час як у зображенні тривимірного простору, будуючи його на перспективно-лінійній основі, хоча й без знання наукової перспективи (“ящикоподібний” простір), так і у передачі округлості й вагомості людської фігури. На відміну від Кавалліні, Джотто майстерно зв'язував об'єм, що зображувався, із площиною стіни. Найвідоміший витвір Джотто — цикл фресок із зображенням епізодів із життя Марії та Христа в Каплиці дель Арена в Падуї. Розташування фресок має архітектонічно ясний характер, утворюючи струнку декоративну систему, яка цілком відповідає меті величного епічного оповідання. Євангельські легенди виступають тут у формі живої й наочної розповіді. Ще не маючи психологічної повноти та складності, персонажі Джотто наділені надзвичайною пластичною цілісністю, духовною силою і драматичною яскравістю переживань, яка підкреслена ритмічною побудовою композиції. Пізні фрески Джотто в каплицях Перуцци і Барді флорентійської церкви Санта-Кроче відзначені більшим спокоєм, стриманістю почуттів, величною урочистістю образів. Творчість Джотто знаменує



- 1.14. Нікколо Пізано. Поклоніння волхвів. Рельєф кафедри баптистерію в Пізі. 1260 р.
- 1.15. Нікколо Пізано. Кафедра баптистерію в Пізі. 1260 р.
- 1.16. П'єтро Кавалліні. Христос. Фрагмент фрески «Страшний суд» церкви Санта Чечилія ін Трастевере в Римі. 1293 р.
- 1.17. Джованні Пізано. Різдво. Рельєф кафедри церкви Сант Андреа в Пістої. 1301 р.
- 1.18. Арнольфо ді Камбіо. Благовіщення. 1290–1295 рр.



вершину розвитку проторенесансного образотворчого мистецтва, слідом за якою наступила готична реакція, що панувала до кінця XIV ст.

Формування культури Проторенесансу відображає процес зміни середньовічного світогляду, який був цілком побудований на церковних догматах, на більш світський, що було пов'язано з розвитком міст і появою незалежного міського населення. Провідне місце в формуванні міського середовища, поряд із собором, займає ратуша. В архітектурі з'являються перші спроби переосмислення готичних принципів для вирішення нових завдань. У мистецтві перехід до нових принципів виявився найбільш яскравим і реалізувався в більш реалістичному характері як скульптури, так і живопису. Таким чином, Проторенесанс підготував ґрунт для подальшого розвитку культури Відродження Італії.

Контрольні запитання для самостійного вивчення розділу 1

1. Назвіть передумови виникнення культури Ренесансу.
2. Які особливості містобудування характерні для періоду Проторенесансу?
3. Охарактеризуйте творчість Арнольфо ді Камбіо.
4. Визначте основні риси мистецтва Проторенесансу.
5. В чому полягає новаторство Джотто ді Бондоне?

Рекомендована література

[1, 3, 6, 7, 9, 17, 20, 23, 26]

| | |
|------|------|
| 1.19 | 1.20 |
| 1.21 | 1.22 |
| 1.23 | 1.24 |

Джотто ді Бондоне. Фрески капели дель Арена в Падуї. 1305 р.

1.19. Різдво (Сцени життя Христа)

1.20. Втеча до Єгипту (Сцени життя Христа)

1.21. Хрещення Ісуса (Сцени життя Христа)

1.22. Поцілунок Іуди (Полонення Ісуса)

1.23. Вознесіння. Фрагмент

1.24. Оплакування Христа. Фрагмент



Розділ 2. АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ РАНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У XV ст. Італія почала відігравати провідну роль у художньому житті Європи. Основи гуманістичної світської культури й реалістичного мистецтва нового часу були закладені в епоху Відродження в XV–XVI ст. у її передових містах — насамперед, у Флоренції. Саме тут небувалого підйому сягнув розвиток мануфактур, торгівлі, банківської справи. Політична влада належала представникам ранньої буржуазії — об'єднаним у цехи купцям і ремісникам, що зберігали свій вплив і там, де комунальний лад поступався місцем одноосібній владі. Ідеологічним виразом нового укладу став гуманістичний світогляд, що поставив на місце церковної схоластики й аскетизму життєлюбство, віру в людину і її безмежні можливості, тягу до раціонального, наукового пізнання світу. У складній боротьбі з моральними нормами й поглядами, які були властиві феодальному ладу, складається й новий ідеал людини, що затверджує себе у світі завдяки особистій волі, енергії й завзятості; разом із тим, індивідуалістичні прагнення не беруть ще гору над комунальним духом, громадською свідомістю.

У XV ст. в архітектурі Італії відбувається справжній переворот. Новий, світський характер архітектури виявився, насамперед, у подальшому розвитку різних видів громадських будівель і формуванні нового типу заможного міського житла — палаццо. У зв'язку з будівництвом палаців міського самоврядування, ринкових лоджій, фонтанів, госпіталів тощо, проводилися традиційні конкурси, що породжували дух творчого змагання між майстрами і палкі суперечки серед городян.

Архітектура кватроченто складалася разом із новими формами суспільного й приватного побуту, під впливом реалістичних пошуків у суміжних мистецтвах (зв'язок з якими був дуже тісним, оскільки архітектор нерідко був і живописцем, і скульптором). Архітектура відразу ж із надзвичайною силою виразила гуманістичний пафос епохи Відродження і властиве їй прагнення до величної, гармонічної краси.

Героїзованому уявленню про ідеальну людину та її необмежені творчі можливості відповідали вражаюча простота, героїчна масштабність і життєстверджувальна сила нової архітектури: вона не придушувала людину, а підвищувала її самосвідомість, породжуючи горду впевненість у своїх силах. Виразно розчленовані фасади палаців, могутні й суворі, і багато прикрашені просторі інтер'єри становили природне середовище для дієвого й, разом із тим, святкового, насиченого мистецтвом побуту молодої буржуазії, для барвистого церемоніалу громадського життя. Світлі, проникнуті ясним спокоєм

інтер'єри нових церков відображали своєрідність світогляду епохи — характерну для нього віру в розумність і довершену гармонію усього сутнього.

Для створення такої архітектури, яка потребувала докорінної переробки сформованих раніше типів споруд, потрібні були нові виразні засоби. Вони були знайдені вже першими майстрами XV ст. в античній ордерній системі. Сформована як художнє осмислення стояково-балкової конструкції, вона навчила здчих логіці архітектурного мислення й використанню самої тектоніки спорудження як основного засобу створення образу, ставши, тим самим, своєрідною школою реалізму в архітектурі. Так, внутрішні закономірності ордера і його співрозмірність людині дозволяли виявити в архітектурі гуманістичне начало, урізноманітнити прийоми масштабної характеристики будівель, надати їм, незалежно від їхніх абсолютних розмірів, величного значення. Творчо застосовуючи ордер, архітектори Відродження розкрили такі їхні художні можливості, які були тільки-но намічені в античній архітектурі. Наприклад, було розширено діапазон прийомів поєднання ордера зі стіною й склепінням, що дозволило за одне сторіччя вперше вирішити одне з найважливіших архітектурно-художніх завдань: органічно об'єднати інтер'єр і зовнішній вигляд будівлі, пов'язати їх з реальним середовищем, у якому живе і діє людина.

Містобудування. У XV ст. в просторовій основі середньовічних міст відбуваються деякі зміни. У Флоренції, одному з найбільших і найпередовіших міст Італії, раніше, ніж в інших місцях, почала розвиватися нова міська культура, й відбувся розквіт мистецтва й архітектури.

Різноманітні соціально-економічні функції міського життя вже не уміщуються в межах старого міста. Нові ансамблі стають центрами зростаючих периферійних районів. Одним із таких ансамблів, розташованих на північ від міського центра, є площа Сантиссіма Аннунціата, східну сторону якої займає портик Виховного будинку Брунеллеско.

Площа повертає собі функцію центру громадського життя, ратушна площа стає місцем проведення народних зборів і свят.

Нові центри Флоренції були безпосередньо пов'язані із площею Синьйорії і головною соборною площею Санта Марія дель Фьоре (рис. 2.1.9). Найранішим спорудженням на ній є баптистерій Сан Джованні (2.1.1), який було побудовано у XI–XIII ст., собор Санта Марія дель Фьоре будувався з XIII по XV ст. (2.1.2).

Площа Синьйорії — місце народних зборів, свят, змагань і навіть судилищ. Ще в період раннього середньовіччя площа прийняла на себе основні громадські функції стародавнього форуму (2.1.8). Палаццо Веккіо (2.1.4) або Синьйорії (1298–1314),

як і собор Санта Марія дель Фьоре, було почато архітектором Арнольфо ді Камбіо. Поруч із палаццо у 1376 р. було побудовано лоджію Деї Ланци (2.1.5), що слугувала спочатку парадною трибуною, а потім — місцем перебування герцогської варті.

Вигляд площі значно змінився у XVI ст., коли перед палаццо Веккіо було встановлено скульптури Мікеланджело і Бандіnellі, фонтан Нептуна (Амманаті) та кінний пам'ятник Козимо I (Дж. да Болонья), а в лоджії Деї Ланци — скульптури Б. Челліні та ін. Це наблизило масштаб ансамблю до людини, перетворивши старий комплекс в ансамбль епохи Відродження. Будівництво споруди герцогських закладів — Уффіци (2.1.6) — і мосту Санта Триніта через р. Арно (2.1.7) знаменують собою новий етап у містобудуванні Італії.

Центральні площі Флоренції пов'язані прямою вулицею Кальцайолі, що використовувалася для урочистих процесій. Являючи собою єдине планувальне ціле, центри Флоренції добре доповнюють один одного також і у силуеті міста (рис. 2.5).

Архітектура. У рамках нового архітектурного стилю в XV ст. паралельно розвивалися різні течії, або школи: тосканська, ломбардська, венеціанська та інші. Своєрідність цих шкіл відображала складні взаємодії місцевих ремісничо-будівельних і художніх традицій із загальними тенденціями архітектури Італії. Перший і, в той же час, вирішальний, дійсно революційний крок до Ренесансу був зроблений у Флоренції Філіппо Брунеллеско (1377–1446). Однією з його ранніх робіт було будівництво купола над хором собору — чи не найскладніше конструктивне завдання того часу, для вирішення якого недостатньо було традиційного досвіду цехових будівельників, а потрібний був насправді новаторський науковий підхід. Флорентійський собор — найбільша будівля тодішньої Італії — був відображенням духу республіканського патріотизму (рис. 2.2). Тому винятково значним є суспільне та ідейно-художнє значення його величезного (діаметром 42 м) купола (рис. 2.3).

Чисельність готичних рис купола було зумовлено архітектурою собору, але Брунеллеско розв'язав купол зовсім по-новому, як в архітектурно-художньому, так і в конструктивному відношенні (рис. 2.4). Купол — точніше, восьмигранне замкнене

| | |
|-----|-----|
| 2.1 | 2.2 |
| 2.3 | 2.4 |
| 2.5 | |

2.1. Схема розташування центральних площ Флоренції

2.2. Вид на собор Санта Марія дель Фьоре

2.3. Купол собору Санта Марія дель Фьоре. Арх. Брунеллеско

2.4. Собор Санта Марія дель Фьоре. Поздовжній розріз, купол та його деталі. 1296–1470 рр.

2.5. Панорама Флоренції: собор Санта Марія дель Фьоре та палаццо Веккіо



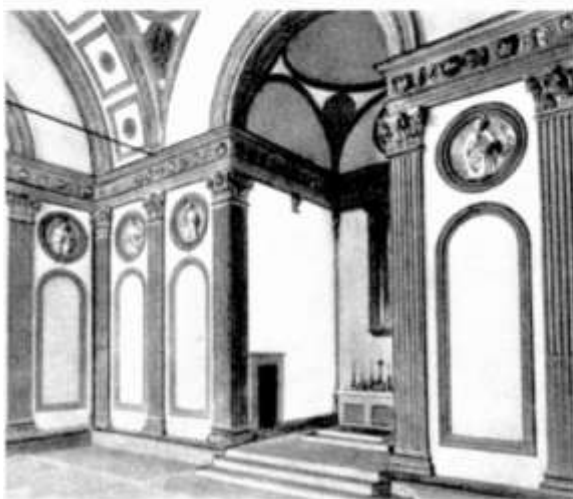
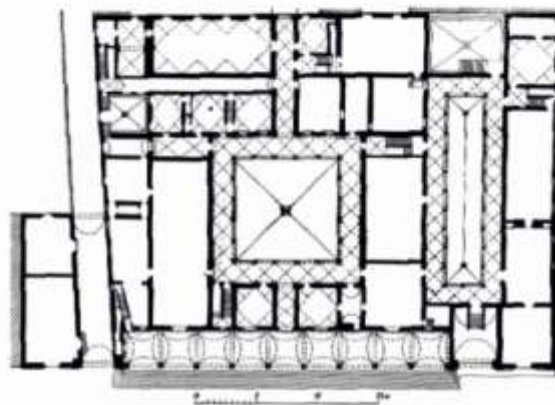
склепіння — складається з двох оболонок, пов'язаних між собою нервюрами і горизонтальними кільцями, що гасять розпір; купол було побудовано без застосування риштування, що опирається на землю. Зодчий створив переконливий перехід від дрібних членувань основи до укрупненого масштабу й пружних контурів самого купола, що вперше відіграло вирішальну роль у зовнішньому вигляді будівлі. Домінуючи над містом, купол сприймається як величний, світський за духом пам'ятник, що прославляє торжество людського розуму (див. рис. 2.5).

В Оспедале дельї Інноченті (притулок для сиріт, виховний дім) Брунеллеско виніс на фасад аркаду, тобто створив портик, безпосередньо пов'язаний із площею, монументальний і, в той же час, легкий і привітний (рис. 2.7). Тим самим було зроблено важливий крок у формуванні вигляду ренесансної громадської будівлі. Внутрішній двір був використаний Брунеллеско для об'єднання всіх приміщень (рис. 2.8). У будівлі немає жодного елемента, безпосередньо запозиченого з античних пам'ятників. Однак вона близька до них за характером завдяки гармонійності загального композиційного задуму.

Брунеллеско почав розробку центричної купольної композиції з будівлі Старої сакристії (ризниці) церкви Сан-Лоренцо. Ця композиція невідступно привертала зодчих XV–XVI ст. своєю ясною закономірністю. Архітектор перекрив квадратний простір легким зонтичним куполом, що безпосередньо (без барабана) опирається на паруса (прийом, що не застосовувався з візантійської епохи). Інтер'єр сакристії, завдяки ордерній розчленованості, викликає відчуття гармонії та спокою. Ця композиція дістала подальшої розробки в капелі Пацци — одному із шедеврів світової архітектури (рис. 2.9).

Як і в сакристії, стіну полегшено світлим, перлинно-сірим фарбуванням. Для тієї ж мети слугують візуально виділені на тлі стіни ордерний “каркас” і підпружні арки — елементи, що образно виражають основні статичні зусилля будівлі (рис. 2.10). Поряд із цим Брунеллеско підкреслив дійсну несучу роль стіни й умовне, метафоричне значення ордера: антаблемент дуже легкий, і маленькі консолі посередині прогину підкреслюють, що він спочиває на стіні. У портику ордеру інтер'єра відповідають колони з коринфськими капітелями, а невеликий сплюснений купол ніби передбачає купол самої капели. Остання центрична будівля Брунеллеско — восьмигранна зсередини

| | | |
|------|------|--|
| 2.6 | 2.7 | 2.6. Флоренція. Церква Сан Лоренцо. З 1421 р. Арх. Брунеллеско |
| | | 2.7. Флоренція. Виховний дім. 1419–1444 рр. Арх. Брунеллеско |
| | 2.8 | Фасад з площі Сантиссіма Аннунціата |
| 2.9 | | 2.8. Виховний дім. План |
| | | 2.9. Флоренція. Капела Пацци, 1430–1443 рр. Арх. Брунеллеско |
| 2.10 | 2.11 | 2.10. Капела Пацци. Інтер'єр |
| | | 2.11. Флоренція. Палаццо Пітті. З 1440 р. Арх. Брунеллеско |



й шістнадцятигранна зовні — церква Санта-Марія дельї Анджелі залишилася незакінченою.

У церквах Сан-Лоренцо (рис. 2.6) і Санто-Спиріто Брунеллеско надає інтер'єру легкість і водночас монументальність шляхом ордерного тлумачення традиційної базилікальної композиції: колони, що несуть аркаду, виглядають особливо стрункими, оскільки над ними розташовано відрізки антаблементу. Так само увінчані й пілястри, що членують стіни. У цих, як і в багатьох інших церквах XV ст., головний неф перекритий плоскою дерев'яною стелею з кесонами. Окрім беззаперечних робіт Брунеллеско, традиція приписує йому флорентійські палаци Пітті (рис. 2.11) і Пацци-Куаратезі. Палаццо Пітті, побудоване з гігантських грубо відтесаних кам'яних блоків, нестримно здіймається в розміреному ритмі своїх трьох однакових поверхів (спочатку воно мало лише сім вертикальних осей), створюючи образ титанічної мощі, що нагадує про велич вільної Флоренції. Палаццо Пітті, однак, сильно відрізняється від інших робіт Брунеллеско, яскравий індивідуальний почерк якого характеризується своєрідним сполученням монументальності з елегантною легкістю й пружним ритмом ліній, тектонічною ясністю загальної композиції, просторовою свободою світлих інтер'єрів. Героїчний масштаб і суворий вигляд палаццо — явище унікальне в архітектурі італійського Відродження. У його вигляді зберігаються риси феодального житла-фортеці, неприступного й замкнутого.

Якщо Брунеллеско, який відразу ж зрозумів художні можливості ордерної системи, використовував їх зі справді поетичною свободою, то сучасники й послідовники майстра нерідко трактували ордер поверхово, декоративно. Однак їм належить заслуга застосування ордеру у сфері широкої будівельної практики. Найвидатнішим з цієї плеяди архітекторів був *Мікелоццо* (1396–1472). Спочатку він співпрацював зі скульптором Донателло, створюючи кафедри, гробниці, ніші-табернаклі тощо. Серед цих робіт найбільш відомою є зовнішня кафедра-балкон собору в Прато, де віртуозно використані форми класичного модульного карнизу (рис. 3.1).

Для монастиря Сан Марко у Флоренції Мікелоццо створив бібліотеку із просторим залом, котра своєю аркадою нагадує будівлі Брунеллеско (рис. 2.12). Ще одну будівлю — спробу приєднати до прямокутного корабля готичної церкви (2) центричний хор (3) у монастирі Сантиссіма Аннунціата у Флоренції — завершив Альберті (рис. 2.15).

Однак найбільш значущий внесок Мікелоццо в архітектуру Відродження пов'язаний з його роботою над міським палацом і замиською віллою. Побудований ним палац Медичі (згодом — Риккарді) у Флоренції, що являє собою замкнутий кубічний об'єм, слугував зразком для помешкань флорентійських патрицій аж до кінця XV ст.

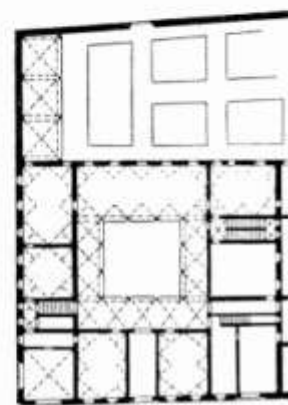
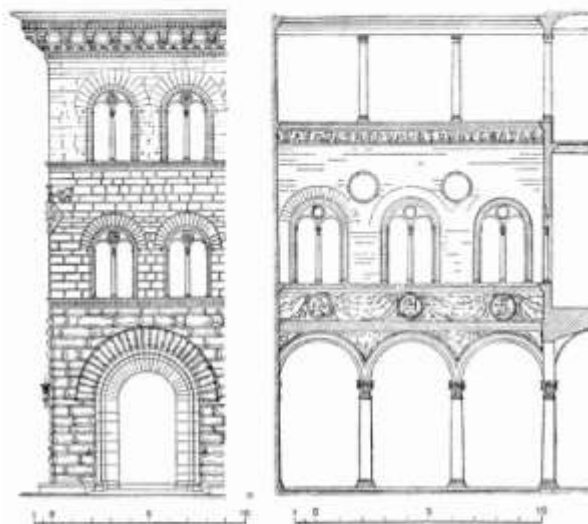
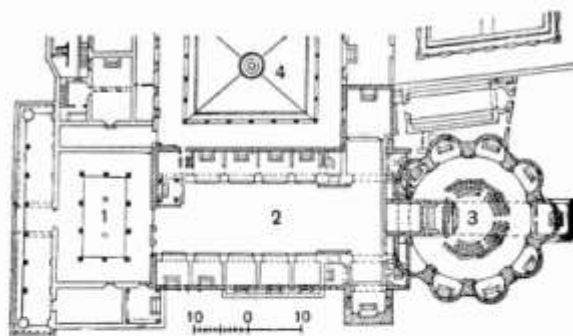
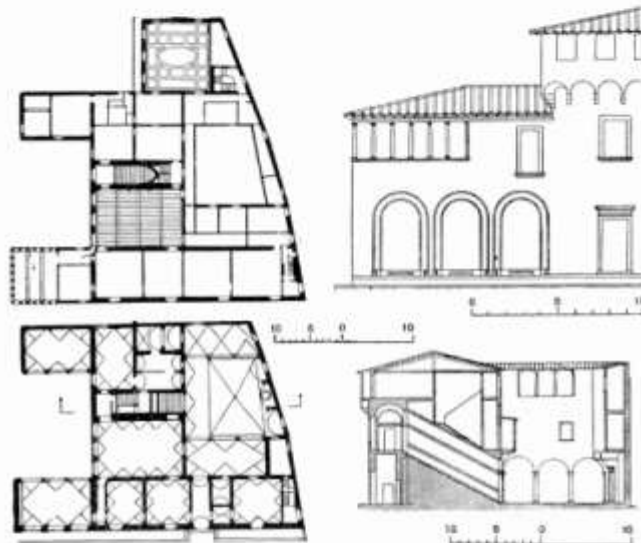
і став прообразом наступного розвитку палацової архітектури (рис. 2.16). Внутрішнє подвір'я — традиційний елемент середземноморського житла — набув у Мікелоццо значення відкритого парадного вестибюлю, що зв'язав своїми аркадними галереями усі приміщення і став композиційним ядром палацу (рис. 2.18, 2.19). Склад і розташування приміщень відповідали новому побуту та діяльності замовника: службові приміщення й конюшні знаходилися на першому поверсі, який був пов'язаний із садом, прийомні зали й капела — на другому, житлові кімнати хазяїв і слуг — на третьому. Архітектура палацу з його площинними фасадами і значно винесеним, багато деталізованим карнизом наповнена стриманою гідністю і силою. Ритм горизонтальних поясів і поповерхове сплюснення русту наповнюють її внутрішнім життям, а ритм рідко розставлених величезних вікон вносить відтінок святкової пишноти (рис. 2.17).

Перебудовуючи для Медичі укріплені мастки під Флоренцією і Ф'єзоле, Мікелоццо зробив перші кроки у формуванні типу ренесансної вілли, поєднуючи елементи замкової архітектури, що втратили оборонне значення, з комфортабельними лоджіями і терасовими садами. Так, вілла Медичі у Карреджі поблизу Флоренції за своїм плануванням істотно відрізняється від міського палаццо: групу основних парадних приміщень розташовано на першому поверсі в безпосередній близькості від саду, а житлові кімнати — на другому (рис. 2.14).

Зберігши загальний середньовічний вигляд вілли, Мікелоццо розташував на другому поверсі легкі, відкриті до світла й повітря лоджії, що зв'язали будівлю із природою. Тут архітектор уперше в архітектурі Відродження застосував своєрідний за рисунком іонічний ордер. Незважаючи на незначні розміри лоджій, вони різко виділяються на фоні середньовічних частин вілли, підкреслюючи протилежність епох (див. рис. 2.14).

Наступним видатним представником тосканської школи XV ст. був Леон Баттиста *Альберті* (1404–1472) — одна з найуніверсальніших постатей епохи: гуманіст, математик, теоретик мистецтва, архітектор. У своїх творах, що свідчать про нове розуміння архітектури, Альберті всебічно розширив коло архітектурної проблематики —

| | | |
|------|-----------|--|
| 2.12 | 2.13 | 2.12. Флоренція. Бібліотека монастирю Сан Марко. 1441 р. Арх. Мікелоццо |
| | | 2.13. Флоренція. Вілла Медичі у Кареджі. 1430–1459 р. Арх. Мікелоццо |
| 2.16 | 2.14 | 2.14. Вілла Медичі у Карреджі. Плани, фрагмент фасаду, інтер'єр |
| | 2.15 | 2.15. Флоренція. Церква монастиря Сантиссіма Аннунціата. План 1444–1455 рр. Арх. Мікелоццо |
| 2.17 | 2.18 2.19 | 2.16. Флоренція. Палаццо Медичі-Ріккарді. 1444–1452 рр. Арх. Мікелоццо |
| | | 2.17. Палаццо Медичі-Ріккарді. Фрагмент фасаду, фрагмент подвір'я |
| | | 2.18. Палаццо Медичі-Ріккарді. Подвір'я |
| | | 2.19. Палаццо Медичі-Ріккарді. План першого поверху |



від містобудування до техніки декору й випробування будівельних матеріалів, пов'язавши її з науковими уявленнями в галузях математики й античної археології. Альберті додав закономірності в архітектурну композицію, застосовуючи до неї, слідом за Вітрувієм, математичний апарат музичної гармонії (вчення про пропорції). Кращим символом багатогранної натури Альберті є “крилате око” — емблема, яку він сам вигадав і яку втілює на медалі його друг Маттео да Пасті (рис. 2.21). Це є найбільш точним уособленням головного в універсальній людині Відродження — крилатий розвідник розуму відкриває гармонійні закони природи. Основні архітектурні роботи Альберті — це сміливі експериментальні рішення найцікавіших проблем того часу. У палаці Ручеллаї у Флоренції (рис. 2.26, 2.27) фасад вперше розчленовано трьома ярусами пілястр різних ордерів. Пілястри, разом з обробленою рустом стіною, сприймаються як конструктивна основа будівлі. Ця композиція набула незабаром широкого розповсюдження.

В облицьованому мармуром фасаді старої церкви Санта-Марія Новела у Флоренції (рис. 2.25) Альберті використовував традиції “інкрустаційного стилю” і вперше застосував волюти для з'єднання середньої частини фасаду з більш низькими бічними. Інша найважливіша робота майстра (розпочата Альберті за замовленням тирана Сиджизмондо Малатести) — перетворення базиліки Сан-Франческо в Риміні в храм-усипальницю (рис. 2.22, 2.23). Використовуючи такі античні архітектурні мотиви, як форми тріумфальної арки на головному фасаді (рис. 2.20), важку римську аркаду — на бічних (рис. 2.24), зодчий створив меморіальну споруду, урочистий образний лад якої був співзвучним ідеалізації героїчної особистості, що було характерною рисою гуманізму.

Ще більш важливими для подальшого розвитку архітектури є будівлі Альберті в Мантуї. Об'єми центричної церкви Сан-Себастьяно гармонійно виростають до підвищеної середньої підкупольної частини (рис. 2.35). Першим із майстрів Відродження, Альберті поклав в основу композиції церковної будівлі форму рівнобічного грецького хреста (див. рис. 2.35), а фасад церкви — це перша спроба застосувати в церковному спорудженні композиційну схему античного портика (рис. 2.34).

| | |
|------|-----------|
| 2.20 | 2.21 |
| 2.22 | 2.24 |
| 2.23 | |
| 2.25 | 2.26 2.27 |

2.20. Риміні. Церква Сан-Франческо. Реконструкція. 1450–1461 рр.

Арх. Альберті

2.21. “Крилате око”. Медаль. Автор Альберті, виготовлена Маттео да Пасті. 1450 р.

2.22. Церква Сан-Франческо. Боковий фасад. Реконструкція

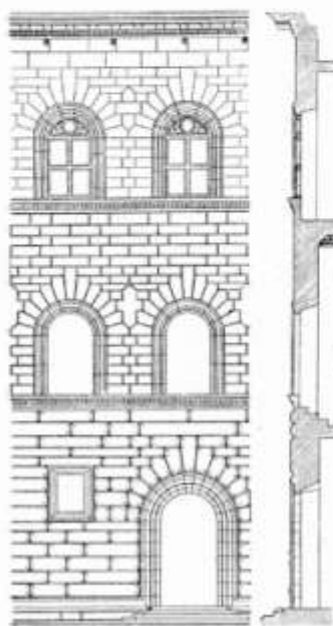
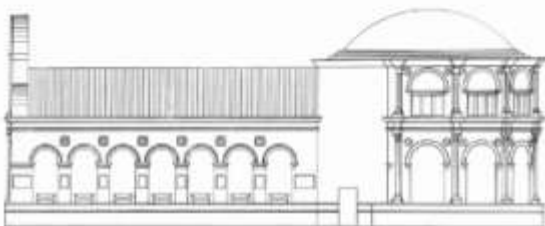
2.23. Церква Сан-Франческо. План. Реконструкція

2.24. Церква Сан-Франческо. Фрагмент фасада

2.25. Флоренція. Церква Санта-Марія Новелла. 1456–1470 рр. Арх. Альберті

2.26. Флоренція. Палаццо Ручеллаї. 1446–1451 рр. Арх. Альберті

2.27. Палаццо Ручеллаї. Фрагмент фасаду



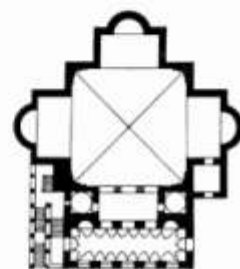
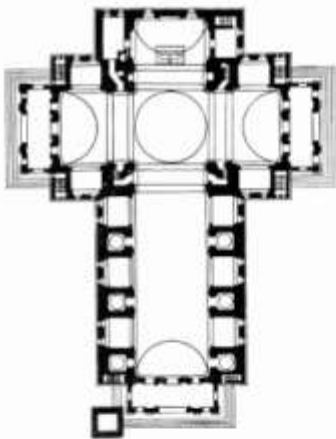
Інтер'єр з куполом на парусах і циліндричними склепіннями над гілками хреста був задуманий як ефектна композиція, що наростає до центру. Роль контрфорсів, що приймають розпір купола, виконали внутрішні вхідні кути, утворені стінами хреста в місцях їхнього примикання до основного об'єму церкви (рис. 2.33). Це істотно змінило традиційну хрестово-купольну систему візантійських храмів.

Церква Сант-Андреа — одноступінчаста базиліка; у плані — це латинський хрест (рис. 2.30). Її неф є фланкованим великими та малими капелами, що ритмічно чергуються, й перекриті, як і трансепт, великим кесонним склепінням (рис. 2.31). Це є одним із перших досвідів застосування в ренесансній архітектурі античного склепіння, просторову виразність якого було оцінено ще Мазаччо (фреска “Трійця”). Завдяки творчому використанню мотиву тріумфальної арки, інтер'єр і фасад у церкві Сант-Андреа пов'язані між собою більш органічно, ніж в інших італійських церквах XV ст. (рис. 2.28). Творчість Альберті, з її тенденцією до відродження римської монументальності, та теоретичні твори майстра стали вирішальним кроком в освоєнні античної спадщини майстрами Італії.

До середини XV ст. належить перший великий досвід ренесансного містобудування, здійснений послідовником Альберті — Бернардо *Росселліно* (1409–1464). Він розробив міський план і забудував центральну площу Пієнці (рис. 2.36). Цей видатний ансамбль утворений вільно врівноваженими будівлями, фасадні композиції яких значно відрізняються одна від одної. Простір площі виглядає спокійним і замкнутим, незважаючи на далекі види, які — немов у вікнах інтер'єрів, зображених на картинах *кватроченто*, — розкриваються по боках собору. Палац Пікколоміні (праворуч від собору) відрізняється від свого прототипу (палацу Ручеллаї у Флоренції) тим, що в ньому підкреслені тектонічна роль стіни й умовне значення пілястр, що її членують. Росселліно збагачує замкнуту композицію тосканського палацу, споруджуючи багатоярусну лоджію не тільки у внутрішньому дворі, але й на задньому фасаді, що виходить у сад, розташований над рікою.

| | |
|------|------|
| 2.28 | 2.29 |
| 2.30 | 2.31 |
| 2.33 | 2.34 |
| | 2.35 |

- 2.28. Мантуя. Церква Сант Андреа. 1472–1600 рр. Арх. Альберті
 2.29. Леон Баттіста Альберті. Автопортрет. Бронзовий медальйон, 1430-ті рр.
 2.30. Церква Сант Андреа. План
 2.31. Церква Сант Андреа. Інтер'єр
 2.32. Мантуя. Церква Сан Себастьяно. Загальний вид після реконструкції.
 1460–1473 рр. Арх. Альберті
 2.33. Церква Сан Себастьяно. Інтер'єр
 2.34. Церква Сан Себастьяно. Фасад за проектом Альберті. 1460 р.
 2.35. Церква Сан Себастьяно. План



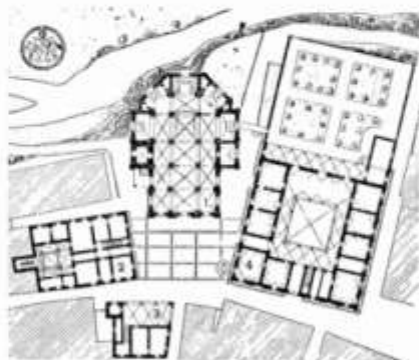
Узагальнюючи пошуки своїх попередників, Джуліано да Сангалло (1445–1516) стає одним із перших творців цілісної центричної будівлі. У його церкві Санта-Марія делле Карчері в Прато форми і прийоми, які були розроблені Брунеллеско, втрачають первісну легкість і ритм, і їм на зміну приходить більш вагоме відображення маси (рис. 2.37). У плані церква має форму рівнобічного хреста, гілки якого покриті циліндричним склепінням. Центральний простір перекрито зонтичним куполом із прорізаними в ньому круглими вікнами (рис. 2.38). У цій будівлі Сангалло єднає хрестово-купольну систему, уперше застосовану Альберті у церкві Сант-Андреа в Мантуї, із нервюрною системою зонтичного склепіння Брунеллеско. Це дозволяє йому ще більше полегшити опори і зробити стіни будівлі гранично тонкими.

Палаццо Гонді у Флоренції повторює, в основному, типову композицію більш ранніх флорентійських палаців (рис. 2.41). До особливостей слід віднести відкриті парадні сходи під галереями внутрішнього дворика, що зв'язує його із другим, головним поверхом (рис. 2.40). Архівольти віконних прорізів утворюють орнаментальні пояси на всю ширину фасаду, що надає своєрідність цьому палаццо (рис. 2.39).

У Венеції новий архітектурний стиль з'являється лише в останній чверті XV ст. Переплітаючись із укоріненими традиціями “венеціанської готики” і розвиваючись в унікальних умовах міста, розташованого на островах, архітектура Відродження набула тут винятково своєрідного характеру. Цінність кожної п'яді землі в місті, розрізаному численними каналами, призвела до нерегулярності і граничної тісноти забудови. Необхідність будівництва на палях обумовила максимальне полегшення конструкцій — широке застосування в будівлях усіх типів не кам'яних склепінь, а дерев'яних перекриттів та відносно тонких стін. Безпека острівного міста й широкий спосіб життя вищих верств населення, що багатілі на заморській торгівлі, визначили відкритий характер архітектури Венеції, святкову розкіш її палаців та громадських будівель, високий рівень архітектурної культури всієї, у тому числі й рядової, забудови.

В оздобленні будівель кольорова шпукатурка і різні відтінки цегли сполучалися

| | |
|--|---|
| <div data-bbox="225 1688 387 1792"> <div data-bbox="225 1688 387 1736">2.36</div> </div> <div data-bbox="225 1792 387 1921"> <div data-bbox="225 1792 387 1848">2.37 2.40 2.41</div> <div data-bbox="225 1848 387 1921">2.38 2.39</div> </div> | <div data-bbox="408 1688 1457 2020"> <div data-bbox="408 1688 1457 1803">2.36. Пієнца. План міста і план центрального ансамблю: 1. Собор. 2. Будинок єпископа. 3. Палаццо Коммунале. 4. Палаццо Пікколоміні. Садова лоджія. 1460–1463 рр. Арх. Росселіно</div> <div data-bbox="408 1803 1457 1870">2.37. Прато. Церква Мадонна деле Карчері. 1485–1491 рр. Арх. Джуліано да Сангало</div> <div data-bbox="408 1870 1457 1915">2.38. Церква Мадонна деле Карчері. Розріз, план</div> <div data-bbox="408 1915 1457 1960">2.39. Флоренція. Палаццо Гонді, 1490–1494 рр., арх. Джуліано да Сангало</div> <div data-bbox="408 1960 1457 1993">2.40. Палаццо Гонді. Подвір'я</div> <div data-bbox="408 1993 1457 2020">2.41. Палаццо Гонді. Розріз, плани</div> </div> |
|--|---|

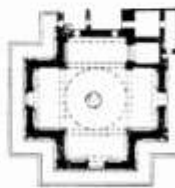
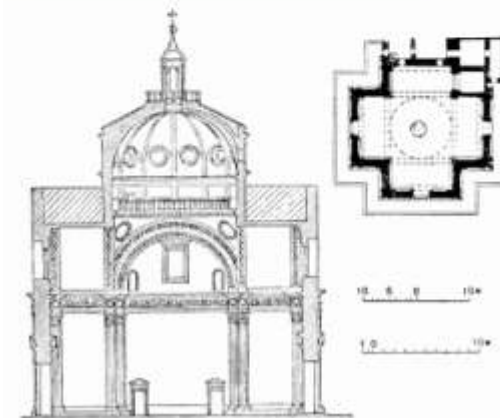


0 10 20 30 40 50

0 50 100



0 10 20 30 40 50



0 10 20 30 40 50

0 10 20 30 40 50



з облицюванням із кольорового мармуру, найтоншим різьбленням та інкрустаціями. Будівельники любовно ставилися й до найскромніших елементів архітектурного оздоблення міста, починаючи з різьблених чаш колодязів і закінчуючи причалами, горбатими містками через канали, балюстрадами й мостінням з мармурових плит.

Поряд із завершенням робіт над фасадом собору св. Марка і продовженням будівництва Палацу дожів у Венеції кінця XV ст. розроблявся ряд властивих одній їй типів споруд. Для масової житлової забудови характерні блоковані будинки з двоповерховими квартирами та секційні будинки з однією або кількома квартирами в секції й із згрупуванням кімнат у квартирах навколо спільних приміщень, які називалися “ауле”. Обидва згадані типи житлових будинків, які можна зустріти не тільки в приватному, але й у державному будівництві, зазвичай мали окремі входи й сходи в кожен квартиру і нерідко торговельну крамницю на першому поверсі. Для моряків та інших службовців республіки будувалися також блоковані будинки-гуртожитки.

Не менш своєрідними є і так звані “скуоли” — будівлі релігійних братерств, що слугували для благодійних і просвітніх цілей. Серед будівель цього типу найбільш відома Скуола Гранді ді Сан-Марко (рис. 2.42). Встановлена на П'яцца Санті-Джованні в Паоло, вона відіграє провідну роль в одному із найкрасивіших ансамблів міста. Її двоюрисний ордерний фасад відображає асиметричне розташування в плані вестибюлю й головного залу. Увінчаний півкругами, прикрашений перспективними мармуровими рельєфами, він трактований як фантастична, побудована на найтонших нюансах кольору театральна декорація (рис. 2.43). Творцями цього видатного пам'ятника архітектури Відродження були провідні зодчі Венеції XV ст. П'єтро Ломбарді (1435–1515), Мауро Кодуччі (1440–1504) та венеціанський скульптор Тулліо Ломбарді.

Для палаців Венеції характерні лоджії на головному фасаді й викликані тісністю асиметрія планів і невеликі розміри дворів; перший поверх слугував

| | | |
|------|------|------|
| 2.42 | 2.44 | 2.45 |
| 2.43 | 2.46 | 2.47 |
| 2.48 | 2.49 | 2.50 |

2.42. Венеція. Скуола Сан-Марко. 1485–1495 рр. Арх. Кодуччі і Ломбардо

2.43. Скуола Сан Марко. Портал головного входу

2.44. Венеція. Палаццо Вендрамін-Калерджи. 1481–1509 рр. Арх. Кодуччі і Ломбардо

2.45. Венеція. Церква Санта Марія Деї Міраколі. 1481–1489 рр.
Арх. Ломбардо

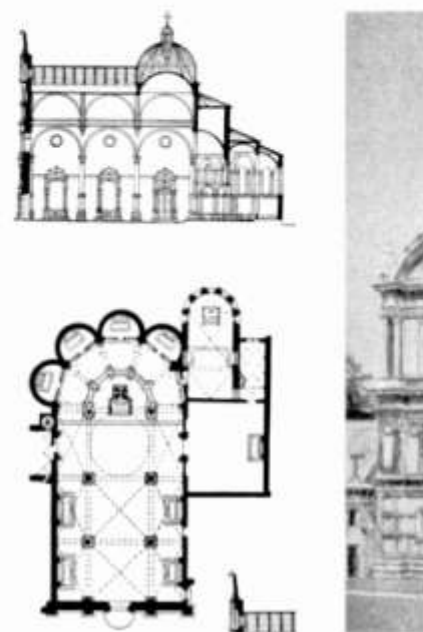
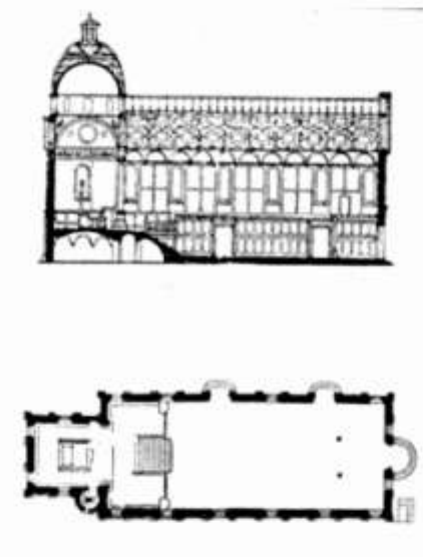
2.46. Церква Санта Марія Деї Міраколі. Розріз, план

2.47. Церква Санта Марія Деї Міраколі. Західний фасад.

2.48. Церква Санта Марія Деї Міраколі. Інтер'єр

2.49. Церква Сан Дзаккарія. Розріз, план

2.50. Церква Сан Дзаккарія. 1483–1500 рр. Арх. Кодуччі



складом товарів, на другому розташовувалися парадні приміщення. Перший справді ренесансний палац — Вендрамин-Калерджі — приписується Мауро Кодуччі. Тут флорентійський принцип щоповерхового ордерного членування фасаду поєднується із традиційним для Венеції відокремленням його середньої, ажурної частини з лоджіями (рис. 2.44).

У церковній архітектурі початок поступового переходу до Ренесансу знаменує храм Санта-Марія Деї Міраколі, багато оздоблений білим, зеленим і чорним мармуром. Його дерев'яне склепінної форми перекриття виведене на фасад у вигляді напівкруглого фронтона (рис. 2.45). Стіни розчленовані двоярусним ордером пілястр. Вівтарна частина увінчана одним куполом (рис. 2.47). Це невелика однефна будівля із квадратною вівтарною частиною, яка перекрита куполом на парусах. На рівень піднятого хору ведуть широкі сходи (рис. 2.46). Неф, трактований як великий парадний зал, перекритий легкими дерев'яними фермами із підвісною дерев'яною циліндричною стелею. Темне склепіння з мальованими кесонами та світлі стіни надають урочистості інтер'єру (рис. 2.48).

План церкви Сан Дзаккарія походить від тринефних готичних базилік з обходом довкола вівтаря й пов'язаним із ним вінком напівкруглих капел (рис. 2.49). Однак у рішенні фасаду відчувається вплив архітектури Відродження й, зокрема, Альберті (рис. 2.50).

Венеціанська архітектура XV ст. значно розширила діапазон засобів декоративної виразності, створивши своєрідний синтез перероблених античних, візантійських, романських і готичних мотивів.

Зародження й розвиток буржуазних відносин, розквіт італійських міст приводить до появи нового гуманістичного світогляду. Новий, світський характер архітектури проявився у подальшому розвитку громадських будівель і появі нового типу міського житла — палаццо. Площа повертає собі функцію центру громадського життя і стає місцем проведення народних зборів і свят. Звернення до системи класичного ордеру знаменувало собою початок відродження “античної” краси архітектури і початок нового, наукового мислення в архітектурі.

Контрольні запитання
для самостійного вивчення розділу 2

1. Яку роль відігравала площа в системі ранньоренесансного міста?
2. Визначте композиційні особливості головних площ Флоренції.
3. Які характерні риси творчості Брунеллеско як першого архітектора доби Відродження?
4. Чим відрізнявся купол собору Санта Марія дель Фьйоре від попередніх споруд такого типу?
5. Що нового вніс Мікелоццо у формування основних типів архітектурних споруд?
6. Охарактеризуйте діяльність Альберті як видатного гуманіста.
7. У чому полягає своєрідність архітектури Венеції періоду раннього Відродження?

Рекомендована література

[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 17, 20, 28]

Розділ 3. МИСТЕЦТВО РАННЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Мистецтва, особливо пластичні, були у XV ст. найважливішим проявом бурхливого громадського життя міст і переживали яскравий розквіт. У них начебто відродилися античний гуманізм і реалізм (звідси й термін “Відродження”); вони пронизані світлою, поетичною радістю відкриття земного, чуттєвого світу та духом допитливого аналітичного вивчення дійсності, завдяки чому шляхи художнього й наукового пізнання тісно перепліталися. Система засобів реалістичного зображення світу була послідовно розроблена й теоретично обґрунтована, підкріплена науковими дослідженнями в галузі анатомії, перспективи, пропорцій, світлотіньового моделювання. У мистецтві раннього Відродження героїчний ідеал сильної духом і прекрасної людини, відчуття стрункої гармонії й доцільності сутнього ніби організують і спрямовують радісне й наївне захоплення свіжістю життєвих деталей, грою фантазії. У той час, як релігійні теми насичувалися земним змістом, у мистецтво широко ввійшла й світська тематика: античні міфи, побутові мотиви, поетичні іноказання й легенди, лицарські та фольклорні, де сильніше відчуються традиції готики. Із цими традиціями пов’язані і духовна експресія, психологічна гострота образів, що наростали в мистецтві в пору посилення соціальних конфліктів.

У XV ст. інтенсивно формувалися характерні для нового часу типи художніх творів — картина, пам’ятник — і новий тип синтезу мистецтв, заснований на сполученні рівноправних і самостійних видів. Мистецтво ще не відірвалося від ремесла, що сприяло його великій цілісності й збереженню погляду на витвір мистецтва як на дорогоцінний предмет матеріальної культури. Але дуже зросло значення індивідуальності художника, який часто втілював ренесансний ідеал “універсальної людини” і працював у різноманітних галузях мистецтва і науки. Мистецтво Італії в XV ст., як і раніше, розвивалося в рамках локальних шкіл, більш-менш залучених у загальний ренесансний рух. При цьому посилення культурного обміну прискорювало кристалізацію загальнонаціональних рис і прагнень.

У XV ст. в Італії активно розробляється теорія мистецтва. Найвидатніший теоретик цього сторіччя — Леон Баттіста Альберті, у чийх роботах багато уваги приділяється поняттю краси, яке стає самодостатньою естетичною категорією. Основним критерієм краси стає подібність до природи, вивчення її закономірностей, накопичення знань у галузі перспективи, анатомії, об’ємного моделювання форми.

В основу вчення про пропорції було покладено тезу про людське тіло як про основну одиницю масштабу. Це однаково стосувалося як живопису і скульптури,

так і архітектури. Тут корениться причина особливої людяності ренесансних споруд і особливої значимості людського образу у витворах скульптури й живопису.

Характерною рисою італійського мистецтва XV ст. була активна боротьба і взаємодія різноманітних течій у мистецтві. У цих складних умовах чітко позначилася його провідна, ренесансна лінія, у першу чергу представлена майстрами Флоренції. Вони вчинили справжню революцію, створивши нове, реалістичне мистецтво, викувавши нові творчі принципи, що незабаром взяли гору в мистецтві Італії.

На рубежі XIV–XV ст. успіхи скульптури були більш значними, ніж досягнення живопису. Цей факт пов'язаний з тією великою роллю, яку скульптура відіграла вже в середньовіччі. Майстерні скульпторів утворювалися при великих будівництвах, наприклад, соборів, спорудження яких затягувалося на багато десятиріч.

Висока технічна підготовка італійських скульпторів базувалася на знанні архітектури, будівельної справи, ювелірного мистецтва. Камінь застосовувався у скульптурі найбільш часто, за ним йшла бронза, рідше — дерево. Для попередніх робіт застосовувалися глина й гіпс.

Суспільне становище скульптора було близьким до становища ремісника, особливо в першій половині XV ст., хоча світогляд художників того часу відрізнявся вже великою широтою, а суспільне значення їхньої праці ставало все більшим.

У скульптурі перехід від готики до кватроченто наочно виразився у творчості Лоренцо Гіберті (1381–1455). Його ранні, ще готичні твори відрізняються підкресленим лінійним ритмом, орнаментальним трактуванням форм, ювелірною витонченістю. Такими є рельєфи північних (других) дверей флорентійського баптистерію, конкурс на які Гіберті виграв у 1402 р. Однак основною роботою скульптора, що затягнулася на 27 років безперервної праці, були східні (треті) двері баптистерію, прикрашені десятьма дуже складними рельєфами із зображенням біблійних сцен на фоні ордерної архітектури й пейзажу (рис. 3.2). Тут намітився різкий зсув у бік ренесансних принципів. Цей витвір відрізняють реалізм образів, багатство пластичних мотивів, вільний і плавний ритм ліній

- | | |
|--|--|
| <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="border-left: 1px solid black; border-right: 1px solid black; height: 100px; margin: 0 5px;"></div> <div style="display: flex; flex-direction: column; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div>3.1</div> <div>3.2</div> <div>3.3</div> <div>3.4</div> <div>3.5</div> </div> </div> | <p>3.1. Мікелоццо ді Бартоломео. Кафедра собору в Прато (рельєфи роботи Донателло). 1433–1438 рр.</p> <p>3.2. Лоренцо Гіберті. Треті двері флорентійського баптистерію 1425–1452 рр.</p> <p>3.3. Лоренцо Гіберті. Створення Адама та Єви, гріхопадіння та вигнання з раю. Рельєф третіх дверей флорентійського баптистерію</p> <p>3.4. Лоренцо Гіберті. Історія Іосифа. Рельєф третіх дверей флорентійського баптистерію. Фрагмент</p> <p>3.5. Якопо делла Кверча. Портал церкви Сан-Петроніо у Болоньї. 1425–1438 рр.</p> |
|--|--|



і форм, гармонічні пропорції фігур, поєднання перспективного скорочення з поступовим сплюсненням рельєфу, що створює ілюзію просторової глибини (рис. 3.4).

У кожній із композицій було об'єднано декілька сюжетів. Так, у першому клеймі представлені чотири сюжети: створення Адама, створення Єви, гріхопадіння й вигнання з раю. Подібне порушення єдності місця й часу — прийом, що сходить до мистецтва триченто, але в трактуванні фігур і навколишнього середовища Гіберті вже ренесансний майстер (рис. 3.3).

Роль справжнього реформатора скульптури відіграв, однак, не Гіберті, а його молодший сучасник *Донателло* (1386–1466), що залишив глибокий слід у розвитку багатьох видів пластики: статуї (як окремо розташованої, так і пов'язаної з архітектурою), складної вівтарної композиції, кінного монумента, рельєфу, стінної гробниці. Вже у ранніх роботах Донателло створює героїчні образи, цілком ренесансні, світські за духом.

Велике значення у творчій еволюції Донателло мала здійснена ним разом із Брунеллески подорож до Рима (близько 1432 р.). Знайомство із стародавніми пам'ятниками у Римі дозволило майстрові оцінити шляхетну простоту античної скульптури, її майстерність у передачі пластики оголеного тіла і сприяло формуванню нових засобів художньої типізації. Це відобразилося у рельєфі “Благовіщення”, який було виконано для вівтаря Кавальканті у церкві Санта Кроче у Флоренції (рис. 3.6). У пластиці фігур Марії та ангела багато античної чистоти, рухи їхніх рук ритмічно погоджені.

Бронзова статуя Давида — перше в ренесансній скульптурі зображення людської наготи (рис. 3.10). Донателло представив Давида у вигляді ще не цілком сформованого юнака. Його права рука опирається на меч, ногою він торкається голови поваленого Голіафа. Вважається, що прообразом цієї скульптури слугує антична статуя Гермеса.

Працюючи над створенням вівтаря церкви Сан Антоніо в Падуї, Донателло зробив неперевершені зразки перспективного рельєфу, досяг в багатофігурній композиції драматизму масових сцен і тонкої градації планів (рис. 3.7). Скульптура в цій роботі

| | |
|-----|-----------|
| 3.6 | 3.8 |
| 3.7 | |
| 3.9 | 3.10 3.11 |

- 3.6. Донателло. Благовіщення. Вівтар Кавальканті у церкві Санта Кроче у Флоренції. Фрагмент. 1435 р.
- 3.7. Донателло. Покладання у труну. Рельєф церкви Сан Антоніо у Падуї. Фрагмент. 1440-ві рр.
- 3.8. Донателло. Конна статуя кондотьєра Гаттамелати у Падуї. 1446–1453 рр.
- 3.9. Донателло. Юдифь та Олоферн. Скульптурна група на майдані Синьорії у Флоренції. 1453 р.
- 3.10. Донателло. Давид. 1430–1440-ві рр.
- 3.11. Донателло. Мадонна на троні. Скульптура головного вівтаря церкви Сан Антоніо у Падуї. 1446–1450 рр.



вступає на шлях суперництва із живописом, передаючи дію великих людських мас у реальному середовищі.

Незвичайним у цій вівтарній композиції є і трактування образу Марії: Мадонна зображена сидячи на троні: недосяжна, віддалена від усього мирського небесна цариця. Прообразом подібного рішення вважається візантійська скульптура зі слонової кістки (рис. 3.11).

У своєму найбільш величному творі — пам'ятнику кондотьєру Гаттамелаті в Падуї — скульптор створив образ ренесансної вольової людини, сповненої природної впевненості у собі та непохитної щирої рівноваги (рис. 3.8). Бронзова статуя вершника, яка знаходиться на восьмиметровому постаменті, органічно включена в архітектурний ритм площі. Її чіткий, розчленований силует контрастує з масивною основою. Це перший образ світського характеру, який своєю монументальністю не поступається, а перевершує образи культового призначення.

У цій роботі Донателло блискуче вирішив ще одне завдання — постановку кінного пам'ятника в активному взаємозв'язку з архітектурним ансамблем. Монумент Гаттамелати віднесено убік від храмового фасаду, що дозволяє бачити його на фоні неба або в ефектному зіставленні з куполами собору. В результаті скромний за розмірами пам'ятник зберігає свою значущість поруч із масивом храму та виконує роль головного художнього акценту на храмовій площі.

Поряд із власне ренесансними шуканнями у творчості Донателло значне місце займають пошуки підвищеної натхненності образу, через що майстер ніколи не поривав до кінця з готичною традицією. Драматизм й експресивність, що виникають на основі переробки досвіду готичної пластики, особливо характерні для пізнього Донателло. Такою є скульптурна група “Юдифь і Олоферн”, виконана в бронзі (рис. 3.9). Майстер вибрав найбільш драматичний момент із біблійного міфу: Юдифь відсікає голову Олоферну. Її рухи різкі й рішучі, обличчя сповнене грізної сили. Скульптуру розміщено у Палаццо Веккіо, героїня Старого Заповіту стала символом звільнення Флоренції від панування Медичі.

Третім із найвизначніших скульпторів кватроченто був сиєнець Якопо делла *Кверча* (1374–1438). Його творчість має подвійний характер. Готичні традиції, що відігравали особливо велику роль у його ранніх творах, були багато в чому переборені в пізній період у суворих і героїчних рельєфах порталу церкви Сан-Петроніо у Болоньї (рис. 3.5).

Ідея прикраси скульптурами храмового порталу сходить до готики, але реалізована вона зовсім по-новому. Замість готичних форм Кверча створив обрамлення входу в храм

зі своєрідних пілястр, які складаються із розташованих один над одним рельєфів у класичних прямокутних обрамленнях. Рельєфи виконані з темно-сірого каменю, завдяки кольору й фактурі якого здаються відлитими з металу. Енергійний, узагальнений стиль майстра випереджає образи Мікеланджело.

Еволюція живопису в першій половині XV ст. подібна до еволюції скульптури, хоча є і деякі розходження. Так, живопис не висунув майстра, якого можна було б порівняти з Донателло — як за тривалістю творчого шляху, так і за широтою охоплення художньої проблематики свого часу. Засновник ренесансного живопису флорентієць *Мазаччо* (1401–1428/29) помер дуже рано. Надалі його послідовники й учні розробляли окремі художні проблеми, які в самого Мазаччо були присутні в злитій формі.

У його фресках у церкві Санта-Марія Новелла та у капелі Бранкаччі церкви Санта-Марія дель Карміне у Флоренції поєднуються потужна узагальнена героїка образів і прагнення додати реальний, життєво-достовірний характер як фізичному й духовному вигляду зображених людей, так і їхньому природному й архітектурному оточенню.

Над фресками в капелі Бранкаччі, поряд із Мазаччо, працював ще один художник — Мазоліно, якому належать більш архаїчні за стилем композиції. Так, у “Хрещенні неофітів” гори написані Мазоліно, все інше — Мазаччо. Молодий язичник, який приймає хрещення, стоїть на колінах і своєю атлетичною статуєю нагадує античні скульптури (рис. 3.12). Майстерне зображення Мазаччо води викликало захоплені відгуки сучасників і захоплює дотепер. У лівій частині фрески зображені двоє чоловіків у типовому для флорентійців XV ст. одязі.

Ще одна фреска капели Бранкаччі, виконана Мазаччо — “Вигнання з Раю” (рис. 3.18). Це одна з найвідоміших робіт художника. Уперше в мистецтві Ренесансу Адам і Єва представлені цілком оголеними. Фігури відображені у русі і розташовані в різних планах, завдяки чому виникає просторова глибина. Сцена сповнена драматизму:

| | | |
|------|------|------|
| 3.12 | 3.13 | 3.14 |
| | | 3.15 |
| 3.16 | 3.17 | 3.18 |

3.12. Мазаччо и Мазоліно. “Хрещення неофітів”. Фреска капели Бранкаччі в церкві Санта-Марія дель Карміне в Флоренції. Фрагмент. 1424–1428 рр.

3.13. Мазаччо. Святий Ієронім та Іоанн Хреститель (вівтар у церкві Санта Марія Маджоре) в Римі. Фрагмент. 1427–1428 рр.

3.14. Мазаччо и Мазоліно. “Свята Анна з Мадонною і Немовлям”. Фрагмент. 1424–1425 рр.

3.15. Мазаччо. Юнак у червоному тюрбані. 1425 р.

3.16. Мазаччо. Святий Августин (поліптих з Пізи). Фрагмент. 1426 р.

3.17. Троїца. Фреска собору Санта Марія Новелла в Флоренції. 1425–1428 рр.

3.18. Мазаччо. Вигнання з Раю. Фреска капели Бранкаччі в церкві Санта-Марія дель Карміне в Флоренції. 1424–1428 рр.



Адам і Єва, яких переслідує грізний жест ангела із червоними крилами, зі страхом та сум'яттям залишають Рай. Такого трактування релігійної теми італійський живопис доти не знав.

Однією з ранніх робіт Мазаччо й Мазоліно є картина “Свята Анна з Мадонною і Немовлям”. Тут Мазаччо належить Мадонна з Немовлям, а також ангел у зеленому одязі (рис. 3.14); решту написав Мазоліно. Моделювання форми Мазаччо нагадує скульптуру, що надає діючим особам виразності і монументальності.

Портрет “Юнак у червоному тюрбані” вважається першим індивідуальним (не в складі групи) портретом в італійському мистецтві (рис. 3.15). На портреті зображено парубка зі шляхетними рисами й гордим виразом обличчя — втілення образу нової людини, перейнятого справді свігським світовідчуттям.

Життєва переконливість образів властива й фігурам святих, яких зображував Мазаччо. Святий Августин (поліптих з Пізи) зосереджено занурений у читання (рис. 3.16), Святий Ієронім та Іоанн Хреститель (вівтар у церкві Санта Марія Маджоре) ще хвилину тому про щось розмовляли (рис. 3.13). То, як намальовані їхні особи, підтверджує, що Мазаччо був більше стурбований способами вираження людських почуттів, аніж канонами краси.

Написана Мазаччо у флорентійській церкві Санта-Марія Новелла фреска “Трійця” дає перший типово ренесансний зразок композиційної побудови (рис. 3.17). Передбачаючи перспективну конструкцію майстрів середини й кінця XV ст., Мазаччо зображує на стіні відкриту ренесансну капелу зі склепінням, яка обрамлена античними пілястрами і колонами. У центрі розташоване розп'яття, по боках, поруч зі святими, на фоні пілястр розташовані фігури замовників фрески. Це один із ранніх прикладів введення дійсно портретних зображень у релігійну композицію.

Мазаччо, маючи повне право, можна назвати засновником ренесансного реалізму у живописі. Виразивши нові гуманістичні ідеї про гідність і значення людської особистості, що має високу моральну силу та стійкість, розширивши рамки художньої тематики, наситивши її життєвим змістом, Мазаччо відкрив італійським майстрам широкий шлях для подальшого розвитку реалістичного мистецтва.

Поряд із передовими майстрами, які прагнули до реалістичного зображення навколишнього світу, у першій половині XV ст. працювали художники, у мистецтві яких нові принципи довго співіснували з готичними традиціями. Повною мірою до них належав і Паоло Уччелло (1397–1475). Захоплюючись лінійною перспективою, володіючи об'ємним моделюванням форм, він зберігав, у той же час, прихильність до середньовічної фантастики, готичного декоративізму. Характерною є його робота “Битва під

Сан-Романо” — одна з перших батальних сцен Відродження (рис. 3.22). При всій своїй експресивності й динамічності ця сцена нагадує скоріше казковий турнір, ніж реальну битву.

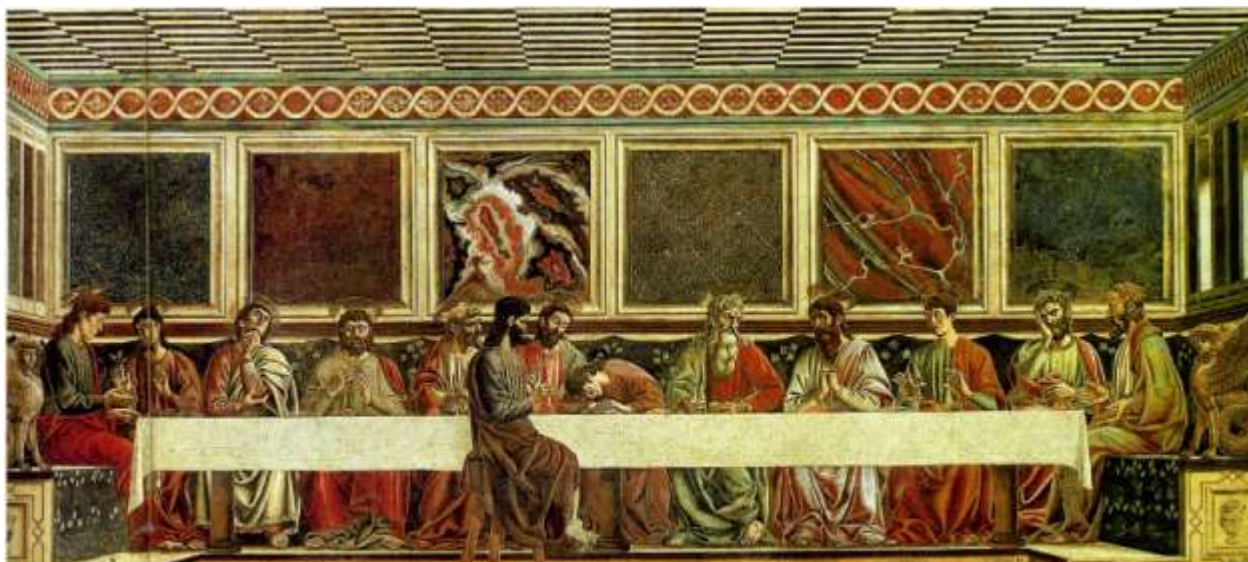
У середині XV ст. намічається поділ ренесансного флорентійського живопису на більш вузькі течії, кожна з яких виділяє особливі проблеми в багатогранній проблематиці ренесансного реалізму. Створенню монументального образу людини присвячена творчість Андреа дель *Кастаньо* (1423–1457). Його мужні, брутальні герої знаменують подальший розвиток образних принципів Донателло і Мазаччо. Художник ліпить фігури світлотінню, змушуючи їх виступати зі стіни на зразок скульптури.

У своїй фресці “Таємна вечеря” у церкві Санта Аполлонія у Флоренції художник створює зображення замкнутого інтер’єру з довгим столом посередині, за яким сидять Христос і апостоли (рис. 3.19). Іуду він поміщає окремо, по інший бік стола, підкреслюючи його ворожість до інших учасників події. Кожний із апостолів застиг у характерній позі, яка ніби дає відповідь на славнозвісні слова Ісуса: “Сьогодні один із вас зрадить мене”.

Жанрово-оповідальне начало переважав у живописі Філіппо *Лінні* (1406–1469), чий релігійні за тематикою твори пронизані щиро світським світовідчуттям. Рано поступивши у монастир і незабаром його залишивши, Ліппі став мандрівним художником. Вівтарна картина “Мадонна з Немовлям, ангелами, Св. Фердинандом і Св. Августином” виконана через більше ніж десятирічний період мандрівок, після повернення до Флоренції (рис. 3.21). У цій роботі художник наважується змінити традиційну готичну схему розташування персонажів: святі перебувають у єдиному композиційному просторі з богоматір’ю, а не винесені на бічні ступки вівтаря.

У другій половині XV ст. подальший розвиток ренесансних принципів у мистецтві Флоренції визначає його надзвичайне різноманіття. Відома безстрашність й експресивність сполучаються в технічно віртуозному мистецтві Андреа дель *Верроккіо* (1435/36–1488). Він був живописцем, скульптором, ювеліром і у всіх цих галузях досяг

- | | |
|------|------|
| 3.19 | |
| 3.20 | 3.21 |
| 3.22 | 3.23 |
- 3.19. Андреа дель Кастаньо. Таємна вечеря. Фреска церкви Санта Аполлонія у Флоренції. 1445–1450 рр.
 - 3.20. Доменіко Гирландайо. Поклоніння волхвів. Церква Санта Триніта у Флоренції. Фрагмент (автопортрет). 1485 р.
 - 3.21. Філіппо Ліппі. Мадонна з Немовлям, янголами, Св. Фердинандом і Св. Августином. Церква Сан Спиріто у Флоренції. 1437 р.
 - 3.22. Паоло Уччелло. Битва біля Сан Романо (I). Фрагмент. 1435–1436 рр.
 - 3.23. Андреа дель Вероккіо. Конна статуя кондотьєра Коллеоні у Венеції. 1479–1488 рр.



значних висот майстерності. Майстерня Верроккю, з якої вийшов Леонардо да Вінчі, стала справжньою школою теорії і практики реалістичного мистецтва. Серед скульптурних робіт Верроккю, окрім портретів, широко відома витончена статуя Давида, а також кінний пам'ятник кондотьєру Бартоломео Коллеоні у Венеції — яскраве втілення ренесансного індивідуалізму, войовничої зухвалості та непереборної впевненості героя у своїй перевазі над оточуючими людьми (рис. 3.23).

Не менш різноманітним є і флорентійський живопис другої половини XV ст. Його жанрово-оповідальні та монументальні тенденції поєднуються у творчості Доменіко Гирландайо (1449–1494). У мистецьки скомпонованих фресках Гирландайо на теми із життя Марії та Іоанна Хрестителя значне місце займає зображення побуту флорентійської буржуазії. У “Поклонінні пастухів” із церкви Санта Тринита нерухомість архітектурних елементів контрастує з м'якими й плавними лініями пейзажу. На передньому плані в образі одного з пастухів Гирландайо зобразив самого себе (рис. 3.20). Реалізм зображення свідчить про вплив на художника фламандської школи живопису, що ще не раз виявилось в численних портретах, виконаних майстром. В атмосфері духовного аристократизму й патриціанських смаків, що склалася при дворі фактичного правителя Флоренції, поета й мецената Лоренцо Медичі, розквітло мистецтво Сандро Боттічеллі (1444–1510).

Живопис Боттічеллі мав на собі відбиток багатьох ідей, що виникли в оточенні Медичі. Однак його зміст є більш широким і глибоким, а образний зміст — більш значним, ніж уявлення літераторів і мислителів, близьких до Лоренцо Медичі.

Учень Філіппо Ліппі, у своїх ранніх роботах і, особливо, портретах Боттічеллі дотримувався традицій флорентійського мистецтва. У “Поклонінні волхвів” художник, подібно до багатьох інших майстрів того часу, надав діючим особам портретної схожості з родиною Медичі та розмістив свій автопортрет (рис. 3.24).

Наприкінці 1470-х рр. було створено одну з найпрославленіших картин Боттічеллі — “Весну”. Фігури діючих осіб розміщено серед прекрасного лісового пейзажу, де плоди, квіти, дерева мають майже казковий характер. У центрі зображена Венера, праворуч від неї — увінчана вінком Флора (рис. 3.27), ліворуч — сплетені



3.24. Сандро Боттічеллі. Поклоніння волхвів. Фрагмент (автопортрет). 1475 р.

3.25. Сандро Боттічеллі. Народження Венери. Фрагмент. 1485 р.

3.26. Сандро Боттічеллі. Наклеп. 1495 р.

3.27. Сандро Боттічеллі. Весна. Фрагмент. 1478 р.

3.28. Сандро Боттічеллі. Венера і Марс. 1483–1485 рр.



в хороводі фігури трьох грацій, на всьому — відбиток мрії й легкого смутку, що не в'яжеться з радісним почуттям, яке приносить весна.

“Народження Венери” — ще один чудовий твір Боттічеллі. Обличчя богині, яка народилася із хвиль, овіяне сумом. У неспокійних закрутах прекрасного золотого волосся, що розвивається вітром, відбите її внутрішнє хвилювання (рис. 3.25). При відсутності реального простору картина не виглядає плоскою. Використовуючи тонкі, лінійні ритми, що надають формам рух, художник досягає їхньої об'ємності та створює ілюзію глибини. Холоднуваті, неяскраві прозорі тони підкреслюють крихкість та мрійливу натхненність образу.

Ще одна робота, що належить до періоду розквіту творчості Боттічеллі, — “Венера і Марс” (рис. 3.28). Існує кілька версій виникнення теми цієї картини. За однією з них, тут відбито астрологічну доктрину Марсиліо Фичино про взаємодію планет, за іншою — теорію філософа Піко делла Мірандола про єдність протилежностей. Деякі дослідники вважають, що картина є алегоричним втіленням любовного зв'язку Джудіано Медичі і Симонетти Веспуччі. Богиня Кохання й бог Війни зображені не в стані конфронтації, а в цілковитому спокої і рівновазі, що підкреслено горизонтальним форматом картини.

У пізній період у творчості Боттічеллі збільшуються екзальтація й драматизм, нав'язані містичними проповідями ченця Савонаролі. Наслідком цього є підвищена напруженість композицій, лінійно-ритмічна експресія, яскраві контрасти локальних кольорних плям. Характерним прикладом є алегорична картина “Наклеп” (рис. 3.26). Праворуч на троні сидить цар Мідас із довгими ослиними вухами, в які нашіптують щось Підозрілість і Невідання. Чоловік у лахмітті, що уособлює собою Злість, тримає за руку Наклеп, якого дбайливо улещують Заздрість та Неправда. Звалена, оклепана жертва молить про пощаду. Трохи далі стоїть Розкаяння — у вигляді старезної баби в чорному плащі. Її погляд звернений до Істини — молодій оголеній жінки, яка багатозначним жестом вказує на місце розташування Справедливості, що не поспішає на допомогу жертві.

У тісній взаємодії із флорентійською школою в другій половині XV ст. розвивалася умбрійська, родоначальником якої був видатний майстер кватроченто П'єро делла *Франческа* (1410/20–1492). Його монументальні шукання були однією із закономірних ланок у розвитку ранньоренесансного живопису від Мазаччо до Леонардо. Роботи П'єро відрізняються досконалістю лінійної перспективи, точною пропорційністю форм, винятковою красою колориту, в якому об'єднані і пом'якшені

повітряним сріблястим тоном тонко зіставлені кольори. Останню рису художник перейняв від свого вчителя — флорентійця Доменіко Венеціано.

П'єро делла Франческа створив ряд чудових станкових картин. Серед них — поліптих “Мадонна делла Мізерикордія” (рис. 3.29). Мадонна, фігура якої збільшена в масштабі, як прийнято в іконографічній схемі цього зображення, розкриває свій плащ настільки широко, що він уподібнюється архітектурній ніші, під покровом якої знаходять притулок громадяни міста.

Чудовими є парні портрети герцога Урбінського — Федеріго да Монтефельтро і його дружини — Баттисти Сфорца. Позбавлений усякої ідеалізації, владний профіль герцога, убраного в червоний одяг, чітко вирізняється на тлі неба й далекого блакитнувато-сірого пейзажу, насиченого світлом і повітрям (рис. 3.31). Низький обрій підсилює монументальність його фігури.

Найвищим зразком величного, епічного мистецтва П'єро делла Франческа є фрески на тему легенди про животворящий хрест у церкві Сан-Франческо в Ареццо. Фрески відрізняються строгою внутрішньою архітектонікою: їхній колорит гармонічний і легкий; персонажі розміщені в межах обмеженої просторової зони, яка є паралельною передньому зрізу зображення. Вона підкреслює плоскість стіни, у той час як застосування ракурсів викликає ефект глибини. Узагальнений, геометризований характер форм створює у глядача переконання, що зображені люди, сповнені вищої душевної величі, підіймаються над дрібними життєвими пристрастями. Таким є один із сюжетів “Історії Животворящего Хреста” — “Перенесення Древа Хреста” (рис. 3.30). Композиція фрески нагадує про шлях Христа на Голгофу: деревний візерунок у вигляді кільця створює навколо голови того, хто несе щось подібне до німба — і це не випадково.

Активно впроваджував ренесансні тенденції в північно-італійському мистецтві Андреа Мантенья (1431–1506). Вихований у гуманістичних колах Падуї, він додав у свій суворий за духом живопис справжню пристрасть до римської античності, надихаючись

| | | |
|------|------|------|
| 3.29 | 3.30 | 3.31 |
| 3.32 | 3.33 | |
| 3.34 | 3.35 | |

- 3.29 П'єро дела Франческа. Мадонна делла Мизерикордія. Фрагмент. Вівтарний поліптих церкви Братства Милосердя у Борго. 1445–1462 рр.
- 3.30. П'єро дела Франческа. Історія Животворящего Хреста (перенесення Древа Хреста). Собор Сан Франческо в Ареццо. 1452–1466 рр.
- 3.31. П'єро дела Франческа. Портрет Федеріго да Монтефельтро. 1465 р.
- 3.32. Джованні Белліні. Благовіщення. Стулки органу церкви Санта Марія Деї Міраколі у Венеції. 1500 р.
- 3.33. Джованні Белліні. Мадонна з Немовлям і чотирма святими. Вівтарна картина з церкви Сан Дзаккарія у Венеції.
- 3.34. Андреа Мантенья. Подвір'я Гонзага (північна стіна у камері дельї Спозі). Замок Сан Джорджіо у Мантуї. 1473 р.
- 3.35. Джованні Белліні. Дож Леонардо Лоредан. 1501 р.



якою, створив свій узагальнено-героїзований образ людини (фрески в капелі Оветарі церкви Еремітані в Падуї).

“Камера дельї Спозі” у замку Сан-Джорджо в Мантуї, яку розписав майстер, є першим у мистецтві Відродження прикладом цілісної системи декоративного розпису. І в стінних фресках, і в плафоні із зображенням бездонного неба із хмарами блискуче втілено ефект просторової глибини. Знайомство художника з венеціанським живописом дозволило йому досягти надзвичайної колористичної виразності фресок.

Наскрізною темою фресок стала історія прибуття кардинала Гонзага з Рима до Мантуї (рис. 3.34). Мантенья намагається досягти ефекту присутності глядача в сценах, що відбуваються в художньому просторі. Для цього він, дотримуючись рекомендацій Альберті, вводить фігуру “хориста-коментатора”, якому призначено інформувати глядача про те, що відбувається по той бік картини і при цьому не відволікати його. У розписі Мантеньї цю роль виконує фігура в центрі картини, розташована на фоні пілястри. Тулуб чоловіка розгорнутий в один бік, а голова — в інший, він наче не належить ніякій ситуації, або навпаки — є учасником обох.

Творчість Мантеньї частково прямо, а частково посередньо вплинула на весь північно-італійський живопис другої половини XV ст., сприяючи становленню ренесансних принципів у мистецтві Ломбардії. Венеціанські художники приділили особливу увагу проблемі колориту, що став у їхньому живопису одним із головних виразних засобів.

Одним з основоположників зародження мистецтва Відродження у Венеції був Джованні Белліні (1433–1516). Його творчість знаменує поступовий перехід до принципів Високого Відродження. Художник сформувався під сильним впливом Андреа Мантеньї і довгий час зберігав вірність героїчно суворому, часом жорсткому реалізму останнього, поєднуючи у своєму мистецтві монументальність образу з чіткою характеристикою деталей і форм. Однак надалі у картинах Белліні підсилюється візуальний зв’язок людей і оточення, виникає об’єднувальна емоційна атмосфера, контури втрачають різкість, пом’якшуються світлотінню, що створює ефект ефірного середовища, образ людини стає ідеально-гармонійним.

Диптих “Благовіщення” був призначений для церкви Санта Марія Деї Міраколі у Венеції (рис. 3.32). Він прикрасив ступки органа і був виконаний у стилістичній єдності з інтер’єром храму. Для цього Белліні імітує засобами живопису мармур. Ще одна характерна деталь — вікно кімнати, в якій перебувають Марія і архангел Гавриїл. Воно обрамляє ретельно виписаний міський пейзаж — улюблений мотив венеціанських художників.

“Мадонна на троні в оточенні святих” у венеціанській церкві Сан-Дзаккарія — дозрілий твір Джованні Белліні (рис. 3.33). Він має чудову класичну рівновагу композиції, майстерне розташування нечисленних героїв, занурених у глибоку задумливість.

Створюючи твори переважно на релігійні теми, Белліні водночас зробив значний внесок і в розвиток ренесансного портрету. Характерним є його чудовий портрет дожа, що відрізняється звучним колоритом, чудовим моделюванням об’ємів, точним і виразним відображенням індивідуальності людини на портреті (рис. 3.35).

Вчитель Джорджоне і Тиціана, Джованні Белліні заклав основи венеціанської школи живопису й багато в чому визначив її подальший розвиток.

У XV ст. в італійському мистецтві інтенсивно формувалися характерні для нового часу типи художніх творів — картина, пам’ятник і новий тип синтезу мистецтв, заснований на поєднанні рівноправних і самостійних видів. Скульптура займає лідируючі позиції серед інших мистецтв, що пов’язано з її високим рівнем в попередню готичну епоху. У живописі починається розвиток ренесансного реалізму, чому сприяло становлення теорії мистецтва. Зросло значення індивідуальності художника, який часто втілював ренесансний ідеал “універсальної людини” і працював у різних галузях мистецтва і науки.

Контрольні запитання для самостійного вивчення розділу 3

1. Надайте загальну характеристику мистецтву раннього Відродження.
2. Який вид мистецтва був найбільш розвиненим в період раннього Відродження?
3. В чому полягає особливість творчої манери Донателло?
4. Визначте, в чому полягає новаторство Мазаччо.
5. Охарактеризуйте своєрідність творчих пошуків Сандро Боттічеллі.
Який художник став засновником венеціанської живописної школи?

Рекомендована література

[1, 2, 4, 5, 7, 9, 14, 15, 17, 18, 20, 23, 26]

Розділ 4. АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ВИСОКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

З кінця XV ст. культура Відродження в Італії вступила в етап недовгого, але найвищого свого підйому, що збігся з періодом гострої економічної й політичної кризи, яка вразила країну. Захоплення Константинополя турками (1453 р.) розладило торгівлю Італії зі Сходом, а після великих географічних відкриттів кінця XV ст. Італія опинилася осторонь від світових торговельних шляхів. Занепад зовнішньої торгівлі, відсутність єдиного внутрішнього ринку, сепаратизм правителів і переміщення капіталів у земельні володіння підірвали економіку й особливо промисловість Італії, прискорювали новий процес феодалізації.

Політично роздроблена країна була не в змозі протистояти нападам потужних монархій — іспанської та французької, що сперечалися між собою за владу над Італією. У результаті італійських війн 1494–1559 рр. майже уся Італія (за винятком Венеції, П'ємонту і Папської області) опинилася під владою іспанців. У країні запанувала феодально-католицька реакція.

У період Високого Відродження (кінець XV — перша чверть XVI ст.) боротьба за ренесансні ідеали набула напруженого і героїчного характеру. Загроза поневолення розбудила національну самосвідомість мас, гарячі мрії про звільнення й консолідацію батьківщини. Феодальна тиранія викликала відповідні демократичні рухи. Загальнонаціональний духовний підйом яскравіше за все виразився в пластичних мистецтвах, овіяних духом героїчних мріань, відзначених особливою широтою суспільного звучання, синтетичним узагальненням і титанічною міццю образів, сповнених духовної й фізичної активності. Ретельно відібрані реальні спостереження перетворюються у піднесений ідеал, підкорюються строгим структурним закономірностям; суперечливі сили врівноважуються величною гармонією цілого. Найзначніші художники епохи знайшли більшу творчу незалежність і почесне місце в суспільному житті, втілюючи в очах сучасників дух нації, її славу. Ідеї Високого Відродження, що стали ідеальним відбиттям не здійснених на практиці прагнень до національної єдності, сформувалися у волелюбній Флоренції; на рубежі XVI ст. значення загальнонаціонального центру здобуває Рим, де й виникли найбільш монументальні пам'ятники епохи, а пізніше в стан провідних центрів висунулася багата й незалежна Венеція.

Містобудування. Традиційно період Високого Відродження датується першою чвертю XVI ст. Через короткість періоду складно виділити якусь специфіку розвитку міст Італії в цей час. Однак саме до цього періоду належать інженерні розробки Леонардо да Вінчі (1452–1519), які багато в чому присвячені вирішенню проблем зростаючих міст.

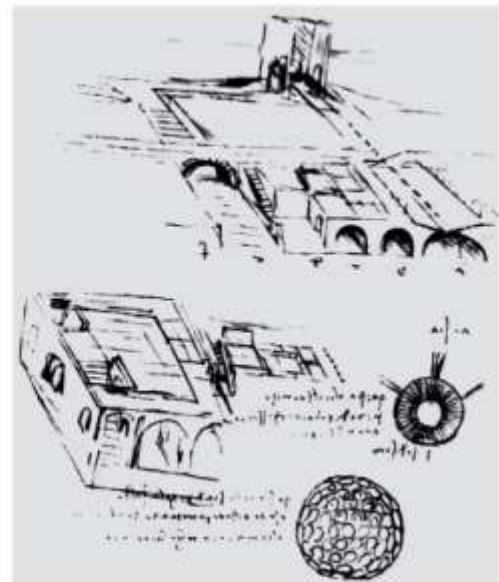
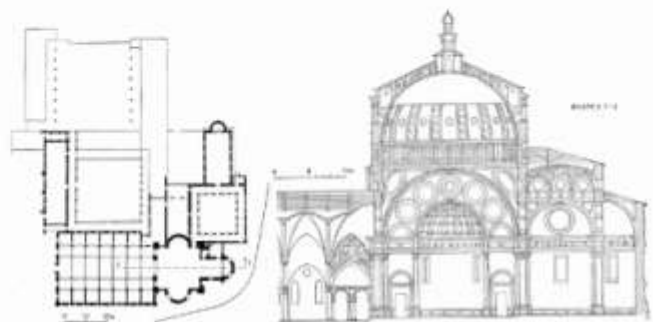
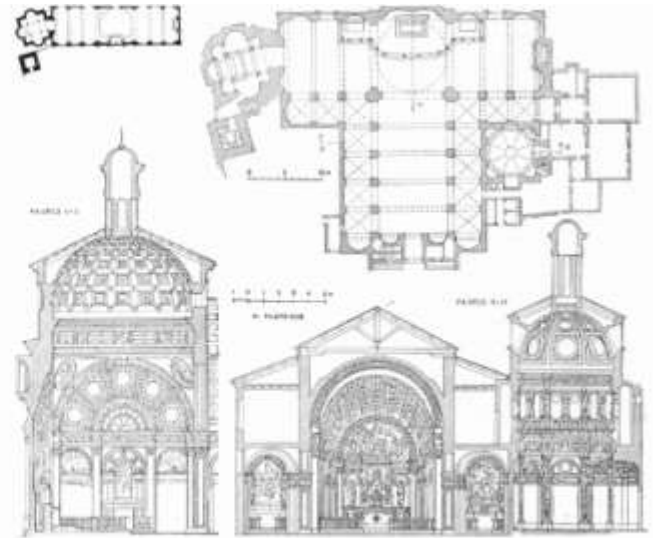
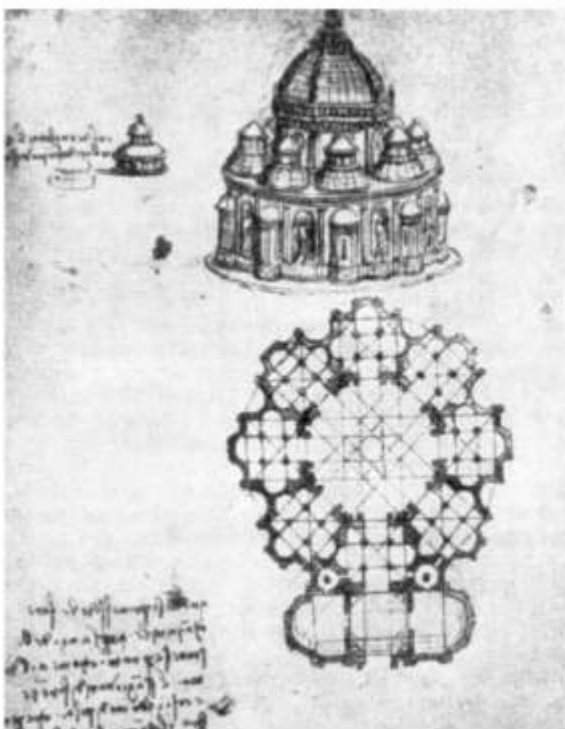
Містобудівні й архітектурні задуми, що збереглися в графічній і літературній спадщині Леонардо, входять до найцінніших скарбів італійського Відродження. Серед його численних ескізів є начерки ідеального міста, що вперше вийшли поза рамки абстрактної геометричної схеми. Леонардо замислювався про соціальну організацію міста й про функціональний розподіл його транспорту, для якого складав багатоярусні вулиці з каналами для вантажних барж на рівні підвалів.

Леонардо да Вінчі став свідком епідемії чуми в Мілані в 1484–1485 рр., що забрала 50 тис. життів. Поширенню хвороби сприяли скупченість, перенаселення й антисанітарія в місті. Леонардо запропонував нове планування Мілана всередині розширюваних міських стін. Там повинні були залишитися тільки важливі городяни, зобов'язані перебудувати свої володіння. Одночасно із цим неподалік від Мілана належало заснувати двадцять більш дрібних міст — на 30 тис. мешканців та 5000 будинків кожний. Ескізи Леонардо передбачали дороги на двох рівнях, віадуки на підходах від сільської місцевості, розгалужену мережу каналів, що постійно забезпечують місто свіжою водою, і багато чого іншого (рис. 4.8).

У ті ж роки Леонардо працював над планом реконструкції Флоренції. Він запропонував помістити її в правильний десятигранник стін із прокладанням по його діаметру грандіозного каналу, що за шириною дорівнював би річці Арно. Проект передбачав ряд гребель і відвідних проток, призначених для промивання вулиць міста. Однак ідея створити у Флоренції здорові та зручні умови життя для всіх городян мала на той момент відверто утопічний характер.

| | |
|-----|---------|
| 4.1 | 4.2 |
| 4.3 | 4.4 4.5 |
| 4.7 | 4.6 |
| | 4.8 |

- 4.1. Мілан. Церква Санта-Марія presso Сан-Сатиро. З 1478 р. Арх. Браманте
- 4.2. Церква Санта-Марія presso Сан-Сатиро. План, розрізи
- 4.3. Мілан. Церква Санта-Марія делле Граціє. Загальний вигляд. З 1492 р.
Базилікальна частина церкви — арх. Амадео
- 4.4. Церква Санта-Марія делле Граціє. З 1492 р. Арх. Браманте
- 4.5. Церква Санта-Марія делле Граціє. Інтер'єр (середхрестя, хор)
- 4.6. План монастиря і Церква Санта-Марія делле Граціє
- 4.7. Ескіз центрально-купольного храму. Леонардо да Вінчі
- 4.8. Схема двохярусних вулиць. Леонардо да Вінчі



Архітектура Високого Відродження сягає вершини свого розвитку на початку XVI ст. у Римі. Тут завершилися пошуки місцевих шкіл XV ст. та утворився загальноіталійський стиль. Основні риси стилю — монументальність, природна шляхетність і ясна гармонія образів, розвинутий синтез пластичних мистецтв, свобода майстрів у використанні архітектурних засобів виразності.

Провідне становище серед архітекторів, які з'їхалися до Рима, зайняв Донато *Браманте* (1444–1514). Вже міланські твори Браманте, неправомірно протиставлені деякими дослідниками його римським роботам, є органічною віхою в його пошуках величного архітектурного образу. Майстер виріс в Урбіно, де зазнав вплив Лучано Лаурани, спілкувався в Мілані з Леонардо да Вінчі. Надзвичайно широке розуміння завдань архітектури, властиве Леонардо, справило дуже значний вплив на Браманте. Особливо — дослідження з теорії склепінь і куполів та розробка досконалих у своїй симетрії центричних купольних будівель. Архітектурні рисунки Леонардо свідчать про те, що зодчий розробляв тему купола на круглій, квадратній, восьмигранній основі, стосовно до споруд різного планування. Особливо докладно розроблені центрально-купольні споруди. Леонардо першим звернувся до цієї проблеми як до практичної, поєднуючи конструктивну сторону завдання з художньою (рис. 4.7).

Прагнення Браманте до нових рішень проявилось вже в його першій будівлі в *Мілані* — у церкві Санта-Марія presso Сан-Сатиро, де він мистецьки застосував знання перспективи, рельєф і розпис, щоб зобразити простір неіснуючого хору за вівтарем, створив центричний інтер'єр сакристії, простір якого розширено нішами й круговим обходом другого ярусу, і перетворив із хрестоподібної в круглу капелу Зняття із Хреста, що примикає до церкви (рис. 4.1). Браманте довелося вирішувати своє завдання в дуже складних умовах тісної міської ділянки (рис. 4.2). Це і стало причиною незвичайного Т-подібного плану церкви й викликало необхідність застосування засобів живопису для корекції архітектурного простору.

Добудовуючи церкву Санта-Марія делле Граціє (рис. 4.3), Браманте завершив її хором і увінчав куполом (рис. 4.4). Гілки трансептів було замінено апсидами та вівтарем, через що виникла яскраво розвинена по вертикалі центрична композиція (рис. 4.6). Надзвичайно просторий і легкий простір середхрестя домінує в інтер'єрі собору (рис. 4.5). Зіставлення цегли з витонченими теракотовими деталями надає зовнішньому вигляду будівлі мальовничий характер. Таким чином, в архітектурі церкви Санта-Марія делле Граціє поєднуються місцеві декоративні традиції й тектоніка нового стилю.

Найбільш яскраво творчі прагнення Браманте розкрилися в Римі. Архітекторові довелося завершувати палац Канцеллерія. Він споруджувався для великого вельможі

папської курії і набув рис не стільки приватної, скільки громадської або адміністративної споруди й послужив прообразом державних будівель у європейських країнах епохи абсолютизму (рис. 4.9). Величезна площа аристократично-замкнутого фасаду розчленована чіткіше, ніж у створеному Альберті палаці Ручеллаї: міжповерхові пояси чітко відрізняються від підвіконних, а переміжний ритм, малий рельєф і розкреповані п'єдестали пілястр недвозначно вказують, що провідна роль належить не ордеру, а стіні.

Величезна будівля, що займає цілий квартал, містить у собі церкву Сан Лоренцо ін Дамазо. Композиція будується на двох паралельних осях — церкви й двору, яким на головному фасаді відповідають два портали, розташовані проти двох провулків (рис. 4.11). Внутрішнє подвір'я житлової частини палаццо, повністю відповідно до головного фасаду, поділено на три яруси, з яких два нижні являють собою легкі повітряні аркади, а верхній — розчленовану мармуровими пілястрами цегельну стіну (рис. 4.10). Глибоке внутрішнє споріднення й одночасне протиставлення двору і головного фасаду говорять про виняткову майстерність архітектора.

Невеличкий круглий храм, який називається Темп'етто, класично ясний за духом і формами, був сприйнятий у Римі як програмний твір нового стилю й ознаменував появу строгого (римсько-доричного) ордеру (рис. 4.12). Ордери, що застосовувалися у XVст., окрім аркад, лише у вигляді пілястр, тепер усе частіше звільняються від стіни, виступаючи у своїй розвинутій пластичній формі. Храм споруджено на місці, де за переказом був страчений апостол Петро. Він повинен був стати центром круглого, оточеного колонадою дворика. Завдяки мистецтву архітектора, мініатюрний за своїми розмірами храм набув повноцінного й монументального звучання.

Пластичність і тектонічна логіка, що поєднуються в архітектурі Темп'етто, відрізняють також інші роботи Браманте: дворик церкви Санта-Марія делла Паче (рис. 4.13.), двір Бельведера, що з'єднав цю папську літню резиденцію з основною частиною Ватикану (рис. 4.14). Двір Бельведера цікавий і як розвинута по глибинній осі композиція: він являє собою терасний двір для турнірів та інших видовищ, де використано різницю в рівнях для обладнання глядацьких місць і нимфея

| | |
|------|------|
| 4.9 | 4.10 |
| 4.11 | 4.12 |
| 4.13 | 4.14 |

4.9. Рим. Палаццо Канцеллерія, 1483–1526 рр. Арх. Бреньо, Браманте та ін.

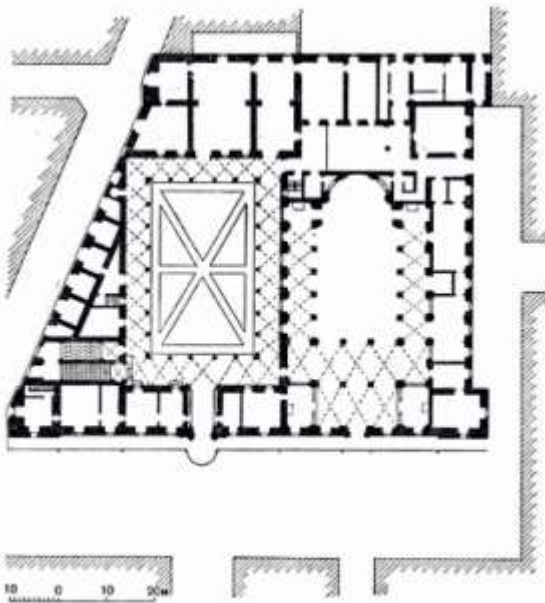
4.10. Палаццо Канцеллерія. Двір

4.11. Палаццо Канцеллерія. Генплан (за Летаруї)

4.12. Рим. Темп'етто, 1502 р. Арх. Браманте.

4.13. Рим. Монастир Санта-Марія делла Паче. 1502 р. Арх. Браманте.

4.14. Рим. Подвір'я Бельведера у Ватикані. Арх. Браманте



(нині двір розчленовано більш пізніми корпусами). Творчо переробивши композиційні прийоми античних ансамблів (терасний ансамбль Пренести, римські форуми), Браманте не тільки підкреслив спадкоємний зв'язок папства з античним Римом, але й почав новий етап в організації відкритого простору, визначивши наперед багато принципів композиції вілл і міських ансамблів XVI ст.

Саме Браманте розпочав грандіозний собор Св. Петра, що будувався як головний храм світового католицизму. У цій роботі зодчий прагнув вирішити завдання, що привертало багатьох його попередників, — створити “досконалу” центрально-купольну споруду. Головний із проектів вражає цілісністю надзвичайно розчленованого, “повітряного” плану, в якому простір рішуче переважає над несучими частинами. Первісний задум (відступи від якого в ході подальшого будівництва собору відбили боротьбу різних тенденцій архітектури Італії) став основою багатьох центрально-купольних споруджень і в самій Італії, і за її межами (рис. 6.19).

Ідеї та архітектурно-просторові задуми Браманте були сприйняті його земляком *Рафаелем* (1483–1520). Про це свідчать архітектурні фони його мальовничих робіт і такі будівлі, як маленька центрально-купольна церква Сант-Еліджо дельї Орефічі в Римі з її аскетично строгим інтер'єром і сяючим на світлі гранично простим профілем підпружних арок. Величний палац Відоні-Каффареллі розвиває ордерно-цокольну композицію незбереженого власного палацу Браманте, який він залишив у спадщину Рафаелю. Відзначається своєю асиметричною композицією палац Пандольфіні у Флоренції (рис. 4.15). Він являє собою ще один новий тип житла — проміжну ланку між палацом і багатим міським будинком-особняком нового часу. Місце центрального двору тут займає невеличкий сад; великі, широко розставлені, монументально обрамлені вікна й багатий карниз, контрастуючи із просторою гладдю оштукатуреної стіни, надають архітектурному образу риси врочистості, парадності.

Реалізоване крило незакінченої вілли Мадама в Римі (рис. 4.16) — новий тип вілли для короткочасного відпочинку вельможі на природі. Вілла (можливо, за замовленням кардинала Джуліано Медичі) будувалася на звернених до Рима схилах пагорба Монте Маріо й повинна була одержати зв'язок з Ватиканом за допомогою прямої вулиці.

| | |
|------|------|
| 4.15 | 4.16 |
| 4.17 | |
| 4.18 | 4.19 |
| 4.20 | 4.21 |

4.15. Флоренція. Палаццо Пандольфіні. Арх. Рафаель

4.16. Рим. Вілла Мадама. Арх. Рафаель

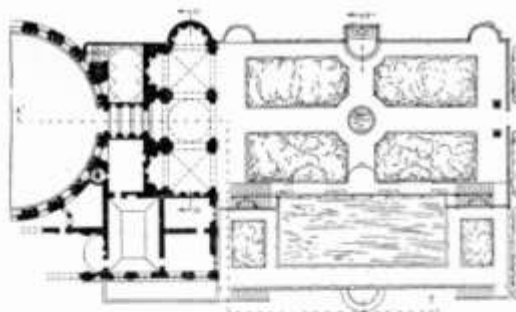
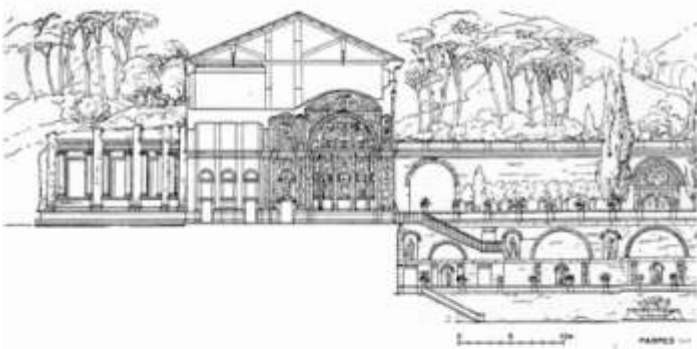
4.17. Вілла Мадама. Здійснена частина вілли

4.18. Рим. Вілла Фарнезіна. Арх. Перуцци

4.19. Вілла Фарнезіна. Розпис лоджій. Худ. Рафаель

4.20. Рим. Палаццо Массімо, від 1525 р. Арх. Перуцци

4.21. Мантуя. Палаццо дель Те, 1526–1534 рр. Арх. Джуліо Романо



Вілла відкривається багато розписаною й обробленою стукко лоджією на «висячі» терасові сади, що утворюють анфіладу. Вони поступово переходять у великий парк, що спускається у бік Тибру (рис. 4.17). Композиція свідчить про творчу переробку античної спадщини, в результаті чого Рафаель винайшов декор “гротеско” — химерний орнамент із дрібних мотивів, схожий на розписи розкопаних давньоримських інтер’єрів — “гротів”.

Так само, як і Браманте, Рафаель взяв участь у проектуванні собору Св. Петра в Римі. Він запропонував композицію, що компромісно поєднувала центричну композицію з базилікальною, яка краще відповідала вимогам літургії (рис. 6.22). Однак реалізовано було центричний план Мікеланджело.

Починаючи з 1510-х рр. зрілий, “класичний” стиль Відродження панує у всій Італії. До архітектури цього стилю належать і численні центрально-купольні храми, і з розмахом побудовані вілли, і приватні палаццо. Житлова міська забудова використовує в більш скромній інтерпретації багато характерних для палацового будівництва засобів планування і рішення фасаду: горизонтальні пояси, рідко розставлені акценти — лишпви, руст на кутах, фризи, прикрашені ліпним орнаментом і сграфіто.

Помітні також зміни у використанні елементів ордерної системи для візуально-тектонічного розчленовування стіни. Підкреслена умовність, графічність і легкість, що відрізняли ордер в архітектурі XV ст., тепер змінюються на більш соковиту пластику сильно виступаючих пілястр, напівколон і тричетвертних колон. Для класичного стилю є характерними різноманітність у трактуванні архітектурних типів, яскраве виявлення індивідуальності зодчих, широкий діапазон образів архітектури. Монументальна розкіш споруд Рафаеля, лапідарність римських палаців Джуліо Романо (1499–1546), вишукана легкість вілл Бальдассаре Перуцци (1481–1536) виступають як різні якості одного й того ж стилю.

Яскравий розквіт Високого Відродження був, однак, недовговічним. Починаючи з другої третини XVI ст. архітектура Рима (після розграбування міста військами Карла V у 1527 р.) і Флоренції (після загибелі республіки у 1530 р.) під впливом кризи гуманістичного світогляду починає відступати від класичних принципів, а єдиний напрямок архітектурного процесу заступає складна взаємодія декількох течій. Творчість архітектора Б. Перуцци відбиває ці тенденції повною мірою.

У проєкті класичної вілли Фарнезина в Римі (рис. 4.18), виконаному за участі або під впливом Рафаеля, якому також належать розписи лоджій і частково інтер’єрів вілли (рис. 4.19), присутні всі елементи архітектури Високого Відродження:

ясна композиція фасаду і плану, благородність обробки. Завдяки лоджіям і незвичайно низькому цоколю, внутрішні приміщення вілли тісно пов'язані із садом.

У своєму останньому шедеврї, римському палаці Массімо алле Колоне, Перуцци додав в архітектуру ряд принципово нових рис: композиція палацу, що свідчить про високе планувальне мистецтво, розвивається в глибину вузької асиметричної ділянки; вигнута площина фасаду по-новому зв'язує будівлю з вулицею, що закруглюється; контраст глибоких лоджій із колонами в першому ярусі й масивними рустованими стінами верхніх поверхів створює чужий архітектурі XV ст. ефект переваги ваги над опорою (рис. 4.20).

Роботи Джуліо Романо, улюбленого учня й помічника Рафаеля, після його переїзду до Мантуї втрачають стриманість і тектонічну правдивість. Фасади палаццо дель Те, який було призначено для недовгих наїздів герцогів Гонзага, суперечать своєю зайвою суворістю розважальному призначенню палацу. Садову лоджію вирішено за допомогою циліндричного склепіння й повітряної аркади, яка відрізняє цей фасад від інших (рис. 4.21). В інтер'єрах палаццо дель Те, з їхніми фантастичними розписами, що часом суперечать архітектоніці стіни, майстер прагне до нарочито-примхливих, т. зв. маньєристичних форм.

Найвищий підйом у розвитку культури італійського Відродження відбувався на тлі гострої економічної та політичної кризи, що обумовило активізацію усіх творчих сил у боротьбі за ренесансні ідеали. Змінилася роль творчої особистості в житті суспільства. Архітектори, художники, скульптори стають виразниками духу нації, носіями ідеалів свободи і національної самосвідомості. В архітектурі розробляється і стає домінуючою ідея центрально-купольної споруди. Але вже починаючи з 30-х років XVI ст. класична гармонія Високого Відродження змінюється на більш складне і драматичне світовідчуття, що обумовило перехід до Півного Відродження.

Контрольні запитання для самостійного вивчення розділу 4

1. Які нові композиційні схеми культових споруд набули розвитку у період Високого Відродження?
2. У чому полягає внесок Леонардо да Вінчі в архітектуру?
3. Які провідні ідеї втілював у своїй творчості Донато Браманте?

4. Назвіть основні споруди та характерні риси архітектури Рафаеля.
5. Які ознаки переходу до наступної фази в архітектурі Відродження з'являються у творчості Перуцци та Джуліо Романо?

Рекомендована література

[1, 2, 3, 6, 8, 9, 11, 12, 15, 19, 20, 22, 24, 26, 28]

Розділ 5. МИСТЕЦТВО ВИСОКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Засновником мистецтва Високого Відродження по праву вважається *Леонардо да Вінчі* (1452–1519). За своєю різнобічною обдарованістю — він був великим художником, мислителем, ученим, інженером — Леонардо наче був зразком досконалої людини, про яку мріяли кращі розуми Відродження. Його особистість більше, ніж яка-небудь інша, виражає поняття універсалізму й титанізму — якостей, які мали кращі люди цієї епохи.

У своїх міркуваннях про живопис Леонардо є творцем теорії реалістичного мистецтва Відродження — як дослідник, для якого художня й наукова форми пізнання світу є невіддільними. Він обґрунтовує всі розділи живопису даними наукового досвіду, додає багато нового до вчення про лінійну і повітряну перспективу, про пропорції й будову людського тіла, вивчає рухи людини, їхню виразність, їхній зв'язок із душевними переживаннями.

Особливе значення Леонардо надає світлотіні як засобу пластичного моделювання й посилення життєвої виразності образу. Леонардо був зачинателем того прагнення до узагальнення, типізації, що проходить крізь усе мистецтво Високого Відродження. Він першим втілює у своїй творчості новий естетичний ідеал, створивши образ людини, наділеної духовною й фізичною досконалістю, особливою величавою значущістю — образ, що поєднує риси ідеальної нормативності та повноту життєвих сил. Леонардо розробив принципи логічно чіткої композиції, що із граничною ясністю виявляє зміст ситуації; він глибше, ніж його попередники, розкрив внутрішній світ людини, використовуючи виразну й наочну характеристику її психологічних станів, точно винайдені жести і міміку.

Уже у ранніх флорентійських роботах Леонардо по-новому тлумачить традиційні сюжети: “Мадонна із квіткою” (“Мадонна Бенуа”) є чудовою за високою натхненністю образу, інтимним і природним вираженням світлої радості материнства, невідомим мистецтву XV ст. відчуттям внутрішньої близькості людей (рис. 5.4). Цей твір вважається однією з перших цілком самостійних робіт майстра. У своїй невеликій за розмірами картині молодий художник обрав один із найпопулярніших мотивів у живописі раннього, а потім і Високого Відродження — зображення мадонни в ліричному плані. Тему материнства тут передано просто та невигадиво, без тієї складності ідейного й зображувального задуму, яка властива великим віттарним композиціям. Леонардо ще не досяг цілковитої майстерності: фігура дитини занадто велика й виглядає умовно.

І все ж Марія, яка світиться щастям материнства, відрізняється від більшості зображень мадонн періоду кватроченто, які застигли і зовні, і внутрішньо.

Вводячи в картину мотив гри юної матері та дитини, Леонардо не переступає межу, за якою починається характерна для багатьох живописців XV ст. жанрова, побутова правдоподібність, що зменше образ. Правда Леонардо — висока правда, якій властиві більша узагальненість, концентрованість бачення, яка вже є особливістю Високого Відродження. Фігури Мадонни і Немовляти, заповнюючи майже всю картину, тільки однією своєю великою пластикою формують її простір. Відсутні будь-які подробиці, характерні для занадто деталізованих фонів картин періоду кватроченто, колорит гранично узагальнений. В усьому цьому розкрився оригінальний стиль Леонардо, що набуде свого розвитку у його подальшій творчості.

“Мадонна із квіткою” — свідчення того, що Леонардо досяг повної творчої самостійності. Юридично це було підтверджено тим, що у 1480 р. його згадують у флорентійських документах як художника, який має свою майстерню. У 1481 р. монастир Сан Донато а Систо замовляє йому великий вівтарний образ “Поклоніння волхвів”. Це була перша велика робота Леонардо, яку, однак, не було завершено. Вона збереглася у вигляді ескізу, але навіть у такому вигляді справляє дуже сильне враження (рис. 5.2).

У “Поклонінні волхвів” художник також пішов по лінії звільнення від кватрочентистської скованості до посилення, активізації переживань своїх героїв. Експресія є настільки великою, що картина виглядає бурхливою імпровазією, незважаючи на те, що їй передувала величезний підготовчий матеріал. Леонардо винайшов також нові форми побудови центральної групи — Мадонни з Немовлям і двох волхвів по боках від них. Разом вони утворюють подобу трикутника — основну схему пірамідальної композиції, що буде дуже розповсюдженою в живописі Високого Відродження.

У тому ж році Леонардо розпочав невелику картину “Св. Ієронім” (рис. 5.7). Цій твір зображує святого, котрий у покаянні наносить собі удари каменем. Він також

| | |
|-----|-----|
| 5.1 | 5.2 |
| 5.3 | 5.4 |
| 5.5 | 5.6 |
| | 5.7 |

5.1. Леонардо да Вінчі. Мадонна в гроті. 1483–1490/94 pp.

5.2. Леонардо да Вінчі. Поклоніння волхвів. 1481 р.

5.3. Леонардо да Вінчі. Битва біля Ангіарі. 1503–1505 pp.

5.4. Леонардо да Вінчі. Мадонна із квіткою (“Мадонна Бенуа”). 1470-ті pp.

5.5. Леонардо да Вінчі. Голова воїна. Рисунок до “Битви біля Ангіарі”. 1503–1505 pp.

5.6. Леонардо да Вінчі. Голова воїна. Рисунок до “Битви біля Ангіарі”. 1503–1505 pp.

5.7. Леонардо да Вінчі. Святий Ієронім. 1480–1482 pp.



залишився незавершеним. Тут художника, в першу чергу, цікавило відображення глибокого драматичного почуття та правдиве зображення людської фігури в складному просторовому розвороті.

Близько 1482 р. Леонардо переїжджає із Флоренції до Мілана і влаштовується на службу до місцевого правителя — герцога Лодовико Моро. Варто уваги, що Леонардо відрекомендувався герцогові в першу чергу як військовий інженер, потім — як зодчий і фахівець в галузі гідротехнічних робіт і тільки в останню чергу — як живописець і скульптор.

Перший міланський період Леонардо (1482–1489) відкриває пору його творчої зрілості. Монументальна “Мадонна в гроті” (“Мадонна в скелях”) — перший великий твір нового стилю (рис. 5.1). Пірамідальне групування фігур, продумана система жестів, загальна атмосфера зосередженості почуттів створюють враження візуальної та духовної єдності групи, образ, піднесений відчуттям світлої дружби й єдності близьких людей. Важливу роль у створенні загального настрою відіграє знаменита леонардовська димчаста світлотінь — “сфумато”.

По-новому представлено в цій картині оточення діючих осіб. Кожний камінь, кожна квітка — це найтонше зображення натури, свідчення величезних пізнань Леонардо в геології та ботаніці. Однак у цілому виникає пейзаж майже фантастичного характеру, що вже є не фоном, а емоційним середовищем. Таким чином, художник долає властиву живопису кватроченто роз’єднаність першого плану та фону.

У 1495 р. Леонардо розпочав роботу над своїм центральним твором — фрескою “Таємна вечеря” у трапезній монастиря Санта Марія делле Граціє у Мілані. Славна “Таємна вечеря” сповнена високого етичного зміста (рис. 5.16). Драматичний конфлікт любові й відданості зі злом, низькістю й зрадництвом розкривається в порівнянні могутніх людських характерів. Тут Леонардо досягає небаченої до того сили відображення

| | | |
|------|------|------|
| 5.8 | 5.9 | 5.10 |
| | 5.11 | 5.12 |
| 5.13 | 5.14 | 5.15 |
| | 5.16 | |

5.8. Леонардо да Вінчі. Св. Анна з Марією і немовлям Христом. 1508–1512 рр.

5.9. Леонардо да Вінчі. Св. Анна з Марією і немовлям Христом та Іоанном Хрестителем. Фрагмент: Анна і Марія. Рисунок. 1500 р.

5.10. Леонардо да Вінчі. Св. Анна з Марією і немовлям Христом та Іоанном Хрестителем. Фрагмент: Іоанн Хреститель. Рисунок. 1500 р.

5.11. Леонардо да Вінчі. Дама з горностаєм. 1485–1490 рр.

5.12. Леонардо да Вінчі. Голова жінки. Рисунок

5.13. Леонардо да Вінчі. Портрет Мони Лізи (“Джоконда”). 1503 р.

5.14. Леонардо да Вінчі. Етюд рук. Рисунок. 1483 р.

5.15. Леонардо да Вінчі. Таємна вечеря. Фрагмент

5.16. Леонардо да Вінчі. Таємна вечеря. Фреска у трапезній монастиря Санта Марія делле Граціє у Мілані. 1495–1497 рр.



психологічних переживань, глибоких душевних зворушень. Усі персонажі — і сповнені діяльною енергією апостоли, і піднесений над ними мудрим знанням Христос — наділені пластично ясно вираженим душевним станом (рис. 5.15). Чітка організація простору, ясне групування фігур до кінця виявляють драматичний зміст дії.

Леонардо порушує сформовану до нього традицію зображення Іуди по інший бік стола. Він лише кидає тінь на його обличчя, чим вирізняє його серед інших апостолів. Фігура Христа являє собою центр композиційної побудови фрески. Її розміщено на фоні світлого прорізу та відокремлено просторовими інтервалами від інших апостолів. Центр композиції підкреслений колористично: пануючі в колірній гамі фрески червоні та сині кольори в найбільш інтенсивному звучанні відображені в одязі Христа.

Величезне приміщення трапезної підпорядковується фресці, збільшує монументальність її образів і силу її впливу. Стінний живопис XV ст. не знав настільки впевненого панування над великими просторами, і в цьому напрямку Леонардо проклав шлях фресковим ансамблям таких значних майстрів Високого Відродження, як Мікеланджело та Рафаель.

У другий флорентійський період Леонардо створив один із перших творів історичного живопису — картон для розпису “Битва біля Ангіарі” (рис. 5.3), що повинен був прикрасити Зал Ради в Палаццо Веккіо. Аналогічне замовлення одержав Мікеланджело: “Битва біля Кашини” повинна була прикрасити іншу стіну того ж залу. Паралельна робота Леонардо й Мікеланджело над картонами до фресок вилилася у безпрецедентне змагання двох найбільших майстрів свого часу. У 1505 р. обидва картони були виставлені на загальний огляд. Сучасники називали враження від цих творів не інакше, як приголомшливим.

Леонардо зосереджує свою увагу на центральному епізоді бою — битві за прапор. Несамовита лють смертельної сутички, безплідна жорстокість війни зображені художником із надзвичайною силою. Сам картон не зберігся, про нього можна судити лише за копіями XVII ст. Однак до нас дійшли оригінальні рисунки Леонардо — чудові голови воїнів, — що відображають усю напругу й драматизм задуму художника (рис. 5.5, 5.6).

Однією з вершин ренесансного портретного мистецтва є портрет дружини заможного флорентійця Франческо Джокондо Мони Лізи (рис. 5.13). Враження глибокої життєвості досягається пожаттям обличчя ледь помітною усмішкою та дуже делікатним світлотіньовим моделюванням обличчя і рук. Спокійна, піднесена шляхетність образу створюється психологічними засобами: показом внутрішньої сили, духовного багатства людини. Непрямим засобом характеристики образу стає пейзаж:

танучий у легкому туманному серпанку, він з'являється як одухотворений образ світу, складного й нескінченно різноманітного у своїх пластичних формах.

Більш ранню роботу Леонардо в цьому жанрі — “Даму з горностаєм” — виконано в Мілані (рис. 5.11). Та ж загадкова усмішка й проникливий погляд героїні портрету говорять про те, що художник прагнув до передачі певного жіночого характеру. Робота вражає глибоким реалізмом у зображенні жінки і звірка, якого вона тримає на руках. Вважається, що для цього портрету Леонардо виконав серію підготовчих рисунків, у тому числі “Голову жінки” (рис. 5.12) й “Етюд рук” (рис. 5.14).

У наступний міланський період (1508–1512) Леонардо працює над двома мальовничими творами — “Іоанн Хреститель” і “Св. Анна з Марією та немовлям Христом” (рис. 5.8). Ще близько 1500 р. Леонардо звертається до цієї теми й виконує рисунок-картон для однойменної композиції. Попередній ескіз виглядає більш поетичним і більш побутовим порівняно зі створеною пізніше картиною. На ескізі голови жінок розташовані на одному рівні (рис. 5.9), біля їхніх ніг грають діти (у сцені бере участь немовля Іоанн Хреститель), і вся композиція наче відображає момент тихої бесіди (рис. 5.10).

У більш пізньому варіанті цієї роботи Леонардо будує композицію так, що око мимоволі рухається від статичної фігури Анни до Марії, яка нахилилася до Немовля, й далі до ягняти, що символізує майбутню Жертву Христову. Таке завершення руху усередині полотна дає вже зовсім інше змістовне забарвлення сцені, що відбувається, наче підкреслюючи неминучість трагічної розв'язки.

Характеристика Леонардо буде неповною, якщо не сказати про нього як про майстра рисунку, що відіграє у творчості художника роль не тільки зображення, але й факту наукового пізнання. Номінально рисунок у Леонардо, як і в інших майстрів того часу, має допоміжний характер. Це композиційні начерки й ескізи, ретельні студіювання голів і фігур, драпірувань, пейзажні й усілякі інші замальовки (рис. 5.17). Однак величезна графічна спадщина художника містить і велику кількість зображень, що не мають відношення до художньої творчості.

Наприклад, так звана “Вітрувіанська людина” виконана Леонардо для ілюстрації книги, присвяченої працям Вітрувія (рис. 5.18). Рисунок ілюструє канонічні пропорції людського тіла. Повторне відкриття цих пропорцій у XV ст. є одним із досягнень італійського ренесансу.

Численні анатомічні студіювання художника свідчать про глибокі знання будови й механіки людського тіла (рис. 5.19). Кожний мускул, кожна кістка, частина тіла були багаторазово й у різних станах прорисовані Леонардо. Ці знання, у свою чергу, були

основою для відображення найменших рухів людської душі. Вартим уваги є рисунок “Чоловічі обличчя” (рис. 5.20). Кожний із зображених виражає різні емоції: від гордості тріумфатора у вінку на передньому плані до відвертої нудьги — обличчя, що позіхає, — на другому. Цей рисунок своєю гостротою передує жанрові замальовки наступних сторіч. Окрема галузь діяльності Леонардо — винахідництво. Від лігальних апаратів, що ґрунтуються на розумінні будови крила птахів, кажанів (рис. 5.22), до страшних у своїй нещадності військових машин, простота й ефективність механізму яких вражає й сьогодні (рис. 5.21).

Леонардо є єдиним прикладом великого художника, для якого мистецтво все ж не було головною справою його життя. Якщо в молодості він переважну увагу приділяв живопису, то з часом це співвідношення змінилося на користь науки. Ніщо не дає такого яскравого уявлення про надзвичайну універсальність генія Леонардо, як багато тисяч сторінок його рукописів. Замітки та нечисленні малюнки, що в них містяться, охоплюють усе буття, усі галузі знання, будучи наочним свідченням того відкриття світу, що приніс із собою Ренесанс. У результатах безустанної духовної роботи майстра ми відчуваємо багатогранність самого життя, у пізнанні якого художнє та раціональне начала присутні в нерозривній єдності.

Після Леонардо наступним за часом вступу на історичну арену повинен бути названий Мікеланджело. Однак творчість Рафаеля, через короткість його життєвого шляху, надає уяви про більш ранню фазу Високого Відродження, ніж творчість Мікеланджело, який пережив Рафаеля на півсторіччя.

З ім'ям *Рафаеля* (1483–1520) пов'язані образи досконалої краси, сповнені проникливого ліризму й внутрішньої гармонії. У творчості художника, що мав рідкісний дар душевної ясності та рівноваги, втілилися високі гуманістичні мрії про прекрасний світ, про вільну й щасливу людину.

Рафаель Санті народився в Урбіно, що в XV ст. став одним із центрів гуманістичної культури. Талант, що пробудився ще в молоді роки, відкрив юнакові доступ до урбінського двору й зосередженим довкола нього гуманістичним колам. Найранніші з робіт Рафаеля, що дійшли до нас, виконані близько 1500 р., коли їхньому авторові було сімнадцять років. Уже у цих перших, ще не досконалих роботах проявилися деякі

| | |
|------|------|
| 5.17 | 5.18 |
| 5.19 | 5.20 |
| 5.21 | 5.22 |

5.17. Леонардо да Вінчі. Вінчі. Автопортрет

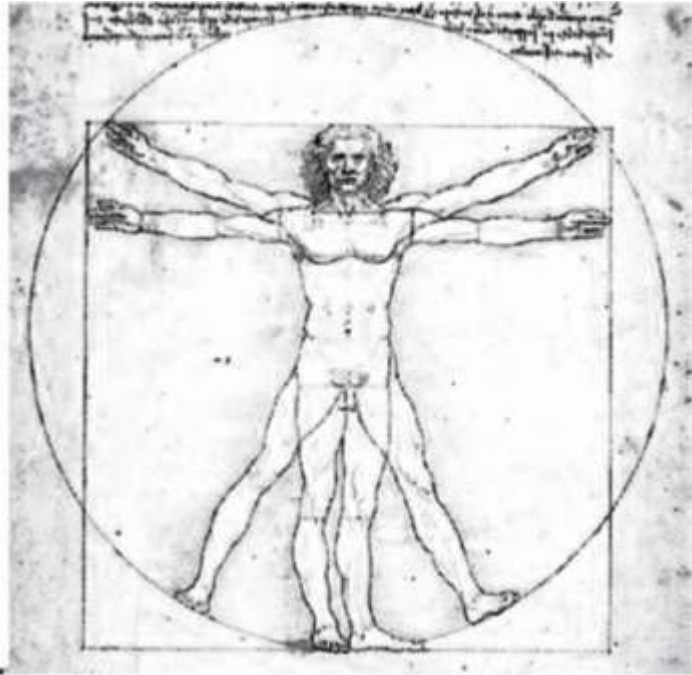
5.18. Леонардо да Вінчі. Вітрувіанська людина. 1490–1492 рр.

5.19. Леонардо да Вінчі. Анатомічні штудії

5.20. Леонардо да Вінчі. Чоловічі обличчя. Рисунок

5.21. Леонардо да Вінчі. Проект військової машини

5.22. Леонардо да Вінчі. Крило кажана. Рисунок



особливості, властиві таланту художника: поетичність образів, почуття ритму та м'яка співучість ліній.

У 1500 р. Рафаель переїжджає до Перуджі, де влаштовується у майстерню П'єтро Перуджино. За свідченням Вазарі, учень настільки глибоко засвоїв манеру вчителя, що їхні роботи було неможливо розрізнити. Ряд робіт було виконано художниками спільно, у чому позначилася внутрішня гнучкість і творча чуйність молодого Рафаеля, здатного глибоко вживатися до ладу образів різних майстрів.

У 1504 р. побачила світ “Мадонна Коннестабіле” — невелика картина у формі тондо. Це перше у творчості Рафаеля втілення образу Мадонни, яке в майбутньому посяде в його мистецтві важливе місце (рис. 5.25). Марію із Немовлям зображено за читанням книги на фоні прозорого пейзажу з пологими пагорбами навколо озера й тонкими, безлистими деревами. Колорит картини народжує відчуття свіжості чистоти, а композиція — відчуття завершеного гармонійного цілого.

Ще одна робота цього періоду — “Заручення Марії” — являє собою вже не камерний твір, а більш монументальний вівтарний образ (рис. 5.27). Дія відбувається не в храмі, а перед ним. У центрі картини — Марія та Іосиф, за ними ліворуч — група дівчат, праворуч — юнаків із жезлами. Плити площі, що перспективно скорочуються, ведуть погляд до поставленого на східчастому узвишші круглого храму, що вінчає всю композицію, чудово поєднуючись із напівкруглим обрамленням картини. Вільні повороти, легкі діючі рухи, краса пропорцій архітектурної споруди — все свідчить про тонку натхненність і стриману витонченість художньої манери Рафаеля.

У 1504 р. молодий живописець перебирається до Флоренції. Тут він знайомиться з мистецтвом Високого Відродження; його твори стають суворішими, монументальнішими, набуваючи врівноваженості композиції, ясної пластики об'ємів, гнучкої співучості ліній, плавного ритму рухів.

Рафаель із захопленням вивчає творчість Леонардо і Мікеланджело, вбирає кращі якості флорентійської школи живопису. У Флоренції він створює цикл “Мадонн”, що свідчить про початок нового етапу в його творчості. Усі картини являють собою різновиди розробки однієї й тієї ж теми — теми материнської любові,

| | | |
|------|------|---|
| 5.23 | 5.24 | 5.23. Рафаель. Автопортрет. Фрагмент. 1506 р. |
| 5.25 | | 5.24. Рафаель. Мадонна дела Седія. 1514 р. |
| 5.26 | 5.27 | 5.25. Рафаель. Мадонна Коннестабіле. 1504 р. |
| | | 5.26. Рафаель. Прекрасна садівниця (Мадонна із Немовлям і Св. Іоанном Хрестителем). 1507–1508 рр. |
| | | 5.27. Рафаель. Заручення Марії. 1504 р. |



світлої й безтурботної. Однією з найбільш характерних робіт цього циклу є картина “Прекрасна садівниця” (рис.5.26). Молоду гарну мати з немовлям Христом і маленьким Іоанном Хрестителем зображено на фоні пейзажу. Фігури групуються в пірамідальну композицію, плавність контурів і пластика об’ємів складають основу образної мови.

У Флоренції Рафаель здобуває відомість, завдяки якій у 1508 р., за протекцією свого земляка Браманте, він був запрошений до папського двору і виїхав до Рима. Вивчення пам’яток античного мистецтва, близькість із видатними діячами культури сприяють поглибленню його творчості. У Римі розкривається величезний дар Рафаеля-монументаліста, який став одним із творців героїчного стилю Високого Відродження. Тут він досягає вищої зрілості, виконуючи розписи залів (т. зв. станців) папського палацу у Ватикані.

Чотири фрески на півкругах стін залу Станца делла Сеньятура — “Диспута”, “Афінська школа”, “Парнас”, “Мудрість, Помірність і Сила” — відповідно уособлюють собою богослов’я, філософію, поезію та юриспруденцію. Тут Рафаель зображує батьків церкви, античних філософів, поетів, мудреців, створюючи грандіозний апофеоз людської культури.

Перша з виконаних Рафаелем фресок — “Диспута”. У ній зображено бесіду про таїнство причастя. Дія відбувається у двох планах — на землі та на небі. Внизу, на східчастому узвишші, розташувалися по обох боках від вівтаря батьки церкви, папи, прелати, священнослужителі, старці та юнаки. Їхні фігури зображено у живих, пластично завершених поворотах і рухах; око відразу охоплює їхні виразні силуети. Серед інших учасників тут можна впізнати Данте, Савонаролу, монаха-живописця фра Беато Анджеліко (рис. 5.30). Над усією масою фігур у верхній частині фрески, ніби небесне видіння, виникає уособлення трійці, а по боках на хмарах сидять апостоли. І все це величезне число фігур, при настільки складному композиційному задумі, розподілено з таким мистецтвом, що фреска залишає враження дивної ясності й краси.

| | |
|------|---|
| 5.28 | 5.28. Рафаель. Афінська школа. Станца делла Сеньятура, Ватикан. 1509–1510 рр. |
| 5.29 | 5.29. Рафаель. Платон і Аристотель. Фрагмент фрески “Афінська школа” 5.30. Рафаель. Диспута. Фрагмент. Станца делла Сеньятура, Ватикан. 1509–1510 рр. |
| 5.30 | 5.31. Рафаель. Вигнання Геліодора. Станца д’Едіодоро, Ватикан. 1511–1514 рр. |
| 5.32 | 5.32. Рафаель. Гротеск делла Лоджетта. Ватиканський палац, Ватикан. 1519 р. |
| 5.33 | 5.33. Рафаель. Гротеск делла Лоджетта. Фрагмент. |



Але кращою фрескою станців і найзначнішим твором Рафаеля взагалі варто визнати “Афінську школу” (рис. 5.28). Ця композиція є одним із найяскравіших свідчень перемоги в ренесансному мистецтві гуманістичних ідей та їхніх глибоких зв’язків з античною культурою. У грандіозній анфіладі величних аркових прорізів Рафаель створив зібрання античних мислителів і вчених. У центрі, серед персонажів, що групуються біля могутніх аркових стоянів, у нішах яких розміщено статуї Аполлона і Мінерви, зображено Платона й Аристотеля. Їхні жести — перший показує на небо, другий простирає руку до землі — дають уявлення про характер їхнього вчення (рис. 5.29). Ліворуч від Платона — Сократ, який розмовляє зі слухачами, серед яких виділяється молодий Алківіад у панцирі й шоломі. Просто на сходах, немов старець біля сходів храму, невимушено розташувався засновник школи циніків Діоген. Внизу на першому плані — дві симетрично розташовані групи: ліворуч — Піфагор, що схилив на коліно із книгою в руках, з учнями; праворуч, також в оточенні учнів, гнучких прекрасних юнаків — Евклід (або Архімед); низько нахилившись, він креслить циркулем на грифельній дошці, що лежить на підлозі.

Праворуч від цієї групи — Зороастр та Птолемей (у короні), кожний тримає у руці сферу. На самому краї фрески Рафаель зобразив самого себе й живописця Содому, який почав до нього роботу в цій станці. На першому плані, ледве зміщеного від центру вліво, зображено Геракліта Ефесьського, що сидить в глибокій замисленості.

Ватиканські фрески являють собою цілком новий тип багатофігурної композиції, що базується на глибокому узагальненні закономірностей життя, на уявленні про велич і красу людини, яка панує у світі. Своєрідна “абсолютна” досконалість винайдених Рафаелем композиційних пластичних принципів, струнка логіка цілого, чіткий ритм фігур, що вільно рухаються в просторі, сприймаються як вираження віднайденної свободи і гармонії, щасливо знайденої рівноваги ідеального і реального, фізичного і духовного, покою і руху, простору і тіла.

Наступну станцу — д’Еліодоро — було розписано Рафаелем впродовж 1511–1514 рр. Тематика її фресок містить епізоди релігійних легенд та історії папства, пов’язані із чудесним втручанням божества. Свою назву ця станца одержала за її головною фрескою — “Вигнання Еліодора”, в основу якої лягло оповідання про сирійського воєначальника Еліодоре, який намагався розграбувати Іерусалимський храм і був вигнаний звідти небесним вершником. У цьому сюжеті містився натяк на вигнання французьких військ з Папської області. У цілому ця композиція, при всіх своїх достоїнствах, не має захоплюючої сили попередніх фресок Рафаеля. Почасти це, можливо, пов’язане з тим, що Рафаель

не досяг тут характерної для нього концентрації дії, і композиція розпадається на два слабо пов'язані епізоди (рис. 5.31).

У 1510-х рр. Рафаель багато працює в галузі вівтарної композиції. Цей період завершується створенням у 1515–1519 рр. “Сікстинської Мадонни”. Цю картину було створено для церкви Св. Сікста в П'яченці, а нині вона знаходиться в Дрезденській картинній галереї (рис. 5.34).

“Сікстинська Мадонна” належить до найпрославленіших творів світового мистецтва. У ренесансному живописі це, можливо, найглибше й найпрекрасніше втілення теми материнства. Для Рафаеля воно виявилось також своєрідним підсумком і синтезом багаторічних шукань у найбільш близькій йому темі.

Тут художник мудро використав можливості монументальної вівтарної композиції, вид на яку відкривається в далекій перспективі церковного інтер'єру. Здалека мотив завіси, що розкривається, і за якою з'являється Мадонна, що ступає по хмарах з дитиною на руках, повинен справляти враження захоплюючої сили. Жести святих Сікста і Варвари, спрямований нагору погляд ангелів, загальна ритміка фігур — усе слугує тому, щоб привернути увагу глядача до самої Мадонни.

У погляді Сікстинської Мадонни є щось таке, що ніби дозволяє нам зазирнути їй у душу. Це передбачення трагічної долі її сина та одночасно готовність принести його в жертву. Драматизм образу матері відтіняється у його єдності з образом немовля Христа, якого художник наділив недитячою серйозністю й прозорливістю. Емоційний зміст образів Рафаеля надзвичайно яскраво втілено також у самій пластиці його фігур. “Сікстинська Мадонна” надає наочний приклад властивості образам Рафаеля своєрідної “багатозначності” найпростіших рухів і жестів.

Дослідники знаходять у рисах обличчя мадонни схожість із моделлю одного з жіночих портретів Рафаеля — так звану “Даму в покривалі” (рис. 5.35). Однак сам автор писав про те, що в створенні образу досконалої жіночої краси він керувався певною ідеєю, що виникає на підставі безлічі вражень від бачених ним у житті красунь. Іншими словами, в основі його творчого методу є відбір і синтез спостережень реальної дійсності.

| | | |
|------|------|--|
| 5.34 | 5.35 | 5.34. Рафаель. Сікстинська мадонна. 1515–1519 рр. |
| | | 5.35. Рафаель. Дама у покривалі (“Донна Велата”). 1516 р. |
| 5.37 | 5.36 | 5.36. Рафаель. Портрет папи Юлія II (Джуліано делла Ровере). 1511–1512 рр. |
| | 5.38 | 5.37. Рафаель. Тріумф Галатеї. Фреска вілли Фарнезіна, Рим |
| | | 5.38. Рафаель. Портрет Бальдассаре Кастильоне. 1514–1516 рр. |



1510-ті рр. були часом створення кращих портретних робіт Рафаеля. До найбільш відомих серед них належить портрет папи Юлія II (рис. 5.36). Цей твір надає приклад сприйняття реального вигляду моделі крізь призму певного ідеалу. Найбільшого успіху Рафаель досягав у випадку, якщо характер і вигляд моделі були близькими до спрямованості його мистецтва. Таким є, наприклад, портрет графа Бальдассаре Кастільйоне (рис. 5.38). Художник не підкреслив у його образі будь-якої провідної риси характеру: навпаки, створюється враження, що він нейтралізував ці якості, якщо вони були, для того, щоб досягти відчуття внутрішньої рівноваги, спокійної гармонії людської особистості. Відповідно до цього будується спокійний замкнутий силует фігури, підкреслюються великі узагальнені маси і лінії. У цьому портреті Рафаель показав себе видатним колористом, здатним відчувати колір у його складних відтінках і тональних переходах. Надзвичайними колористичними якостями також відрізняється згадана вище “Дама в покривалі”. Тут домінантою є білий тон її одягу, красиво відтінений тоном покривала.

До останніх років свого життя Рафаель приділяв велику увагу монументальному живопису. Однією з його найзначніших робіт був розпис вілли Фарнезіна, що належала найзаможнішому римському банкірові. У 1515 р. Рафаель зробив у головному залі цієї вілли фреску “Тріумф Галатеї”, що належить до його кращих творів (рис. 5.37). Вона зображує прекрасну Галатею, яка стрімко рухається по хвилях на мушлі, запряженій дельфінами, в оточенні тритонів і наяд. Краса образів, розлите у фресці відчуття радісного щастя чудово поєднуються із плавними і пружними лініями оголених фігур і звучним колоритом, у якому світло-золотаві тони оголених тіл відтіняються чистою синню неба і морської гладі.

Останнім великим монументальним циклом, створеним під керівництвом Рафаеля, був завершений у 1519 р. розпис так званих Лоджій у Ватикані — великої арочної галереї в другому поверсі ватиканського палацу, що виходить на створений Браманте двір Сан Дамазо (рис. 5.32). Цей розпис являє собою поєднання прекрасного стукового й мальовничого декору, мотиви для якого було почерпнуто з живопису античних підземних гробниць, так званих гротів (звідки такі мотиви й отримали свою назву “гротесків”) і розташованих в аркових склепіннях невеликих фрескових композицій з епізодами біблійних легенд (рис. 5.33).

Таких композицій загалом п'ятдесят дві: вони складають так звану Біблію Рафаеля. Для цих фресок Рафаель навіть не робив картонів; здебільшого вони здійснювалися за його швидкими рисунками численною групою його учнів, серед яких були Джуліо Романо, Франческо Пенні та інші.

Рафаель помер у 1520 р. Його передчасна смерть була несподіваною і справила глибоке враження на сучасників. Йому були віддані вищі шани; прах його поховано у римському Пантеоні. Можливо, жодений із художників в наступні сторіччя не зазнавав такої слави, як Рафаель. Його ім'я стало синонімом класичного мистецтва, він по заслугі займає почесне місце серед найвидатніших майстрів епохи Відродження.

Італійське Відродження дало світу чимало прославлених майстрів, але велетенська могутність творчого генія Мікеланджело Буонарроті виділяє його навіть серед найвидатніших художників цієї епохи. Мистецтво Мікеланджело знаменує не тільки кульмінацію епохи Відродження, але й її завершення. Довгий, майже сімдесятип'ятирічний творчий шлях майстра охопив величезний історичний період, сповнений бурхливих потрясінь. Із цим пов'язана більш складна, ніж у його сучасників, ідейна еволюція Мікеланджело й виняткове різноманіття його творчих рішень.

Нарешті, в рисах Мікеланджело нас особливо приваблює справжність художника й людини, повнота і сила характеру, що визначала цілісність людей епохи Відродження. Мікеланджело був борцем за світлі людські ідеали не тільки як художник, але й як громадянин, який захищав свободу і незалежність своєї батьківщини зі зброєю в руках.

Мікеланджело мало працював у станкових формах. Титанізм його образів вимагав монументальних скульптурних і фрескових циклів, що виступають у синтезі з величною архітектурою. У різнобічному гуманістичному ідеалі художника провідним було героїчне начало, здатність людини до дії, до боротьби. Звідси разюча емоційна яскравість образів Мікеланджело, надзвичайна напруженість і глибина втілених у його мистецтві драматичних конфліктів.

Одна з перших робіт Мікеланджело — “П’єта” — відкриває в його творчості період, відзначений непохитною вірою в торжество гуманістичних ідеалів Ренесансу. Для творчих шукань молодого майстра показовим є уже сам вибір значної й відповідальної теми — скорботи богоматері, яка оплакує померлого сина. Цю тему витлумачено із глибиною, недоступною майстрам XV ст. Порушивши традицію, він зобразив богоматір зовсім юною, відтинив її особливу духовну чистоту.

| | | |
|------|------|------|
| 5.39 | 5.40 | 5.41 |
| 5.42 | 5.43 | |
| 5.44 | | |

5.39. Мікеланджело. Давид. 1501–1504 рр.

5.40. Мікеланджело. П’єта. Собор Св. Петра, Ватикан. 1499 р.

5.41. Мікеланджело. Сивілла Дельфійська. Розпис Сікстинської капели, Ватикан. Фрагмент. 1509 р.

5.42. Мікеланджело. Створення Адама. Розпис Сікстинської капели, Ватикан. Фрагмент. 1509 р.

5.43. Мікеланджело. Святе Сімейство (“Мадонна Доні”). Фрагмент. 1504 р.

5.44. Мікеланджело. Гріхопадіння та вигнання з Раю. Розпис Сікстинської капели, Ватикан. Фрагмент. 1509 р.



Висока натхненність образу Марії, шляхетна стриманість її почуттів позбавляють трагічну тему відтінку безвиході, надаючи скорботі молодій матері просвітленого характеру. У цій групі Мікеланджело показав себе майстром, який вільно справляється із труднощами композиційної побудови, який відчуває емоційну змістовність жесту.

Твори, майстра першого десятиріччя XVI ст. є прикладом винятково яскравого вираження ще не похитних гуманістичних ідеалів. Це монолітні образи людей, зображених у моменти вищої напруги духовних і фізичних сил. У гігантській статуй Давида образ відважного юнака переростає в символ ренесансної волелюбності й героїчної готовності до боротьби (рис. 5.39). Скульптурні твори Мікеланджело цього періоду відрізняються ясністю пластичної мови, вони розраховані на сприйняття з деяких, найбільш виразних точок зору.

Майстерним зразком його роботи в станковому живопису може бути зображення Святого Сімейства в картині у формі тондо “Мадонна Доні” (рис. 5.43). Це єдина робота, виконана Мікеланджело на дереві. Героїв картини закомпоновано в складну групу, кожний із них і вся група в цілому начебто виліплені скульптором.

У 1505 р. за запрошенням папи Юлія II Мікеланджело їде до Рима. Тут йому доручають виконання гробниці папи. Замість скромного за розмірами, приставленого до стіни надгробка, Мікеланджело задумав гробницю Юлія II у вигляді величного мавзолею, що з усіх боків повинен бути прикрашений мармуровими статуями (загальною кількістю біля сорока) і бронзовими рельєфами. Він мав намір виконати їх власноручно. Однак роботу над цим задумом було перервано через конфлікт із папою.

Відносини було відновлено у 1508 р.: Юлій II запропонував Мікеланджело розписати стелю Сікстинської капели. Хоча сам Мікеланджело погодився на цю пропозицію з великим небажанням, вважаючи себе в першу чергу скульптором, а не живописцем, цей розпис став найграндіознішим із його творінь. Досить сказати, що загальна площа розписів плафона становить більше 600 кв. м, а кількість фігур сягає кількох сотень.

Сікстинська капела являє собою високе довге приміщення 48 м завдовжки, 13 м завширшки і 18 м заввишки, перекрите пласким склепінням. Загальний задум сікстинського плафона — це апофеоз творчої сили людини, славлення її тілесної і духовної краси.

У “Створенні Адама” пробудження людини до життя Мікеланджело тлумачить як звільнення сил, що дремали у ній, у результаті вольового імпульсу творця (рис. 5.42). По-новому вирішує Мікеланджело тему гріхопадіння, підкреслюючи у своїх героях почуття гордої незалежності: увесь вигляд Єви, яка сміливо простягає руку, щоб прийняти

заборонений плід, виражає виклик долі, хоча поруч художник показує розвиток цієї історії — вигнання з Раю (рис. 5.44).

Пророки та сивілли — це титанічні образи людей величезних страстей і яскравості характерів. Дельфійська сивілла, зображена в момент прорікання, молода й прекрасна, очі її широко розкриті, весь вигляд сповнений натхненного вогню (рис. 5.41).

У сікстинському плафоні Мікеланджело прийшов до повної зрілості своєї майстерності. Відповідно до принципів монументального живопису Відродження, розпис не тільки не руйнує архітектуру склепіння та стін, а навпаки, збагачує її, виявляючи її тектонічну структуру, підсилюючи пластичну відчутність. У живописі фігур пластичне начало домінує безроздільно: фрески плафона є наочним виразом відомих слів Мікеланджело: “Найкращим буде той живопис, що є ближчим за все до рельєфу”. З 1510-х рр. тема конфлікту людини та ворожих їй сил набуває у Мікеланджело трагічного звучання. Він повертається до роботи над гробницею Юлія II. “Повсталий раб” (рис. 5.47) і “Вмираючий раб” (рис. 5.46) втілюють порив героя до звільнення і його загибель у боротьбі.

Грізна велич фігури Мойсея, його страшний погляд і перебільшена міць мускулів сприймаються як образ перенапруги сил, що руйнують внутрішню гармонію (рис. 5.45). Ускладнюється і пластична мова. Статуї зрілого Мікеланджело розраховані на безліч точок зору, кожна з яких розкриває нову сторону багатопланового образу.

Статуї герцогів Джуліано та Лоренцо Медичі і розташовані на їхніх саркофагах алегоричні фігури Ночі, Дня, Вечора та Ранку, при всій фізичній силі, позбавлені енергії і вольової цілеспрямованості. Тут переважають почуття нерішучості, занепокоєння,

| | | |
|------|------|-----------|
| 5.45 | 5.46 | 5.47 |
| | 5.49 | |
| 5.48 | | |
| 5.50 | 5.51 | 5.52 5.53 |

- 5.45. Мікеланджело. Мойсей. Статуя для гробниці папи Юлія II. Церков Сан П'єтро ін Вікнколі, Рим. 1515–1516 рр.
- 5.46. Мікеланджело. Вмираючий раб. 1513–1516 рр. Статуя для гробниці папи Юлія II. Церков Сан П'єтро ін Вікнколі, Рим. 1513 р.
- 5.47. Мікеланджело. Повсталий раб. Статуя для гробниці папи Юлія II. Церков Сан П'єтро ін Вікнколі, Рим. 1513 рр.
- 5.48. Мікеланджело. Гробниця Джуліано Медичі. Капела Медичі, Флоренція. Фрагмент. 1520–1534 рр.
- 5.49. Мікеланджело. Гробниця Лоренцо Медичі. Капела Медичі, Флоренція. 1520–1534 рр.
- 5.50. Мікеланджело. День та Ніч. Гробниця Джуліано Медичі. Капела Медичі, Флоренція. 1520–1534 рр.
- 5.51. Мікеланджело. Ніч. Гробниця Джуліано Медичі. Капела Медичі, Флоренція. 1520–1534 рр.
- 5.52. Мікеланджело. День. Гробниця Джуліано Медичі. Капела Медичі, Флоренція. 1520–1534 рр.
- 5.53. Мікеланджело. Гробниця Лоренцо Медичі. Капела Медичі, Флоренція. Фрагмент. 1520–1534 рр.



розгубленості, внутрішнього надламу.

Твором, що завершує фазу Високого Відродження у творчості Мікеланджело й одночасно є початком нового художнього етапу, є флорентійська капела Медичі. В архітектурно-скульптурному ансамблі капели художник відобразив своє трагічне передчуття кризи Відродження.

Усипальницю Медичі при церкві Сан Лоренцо побудовано й прикрашено цілком за проектом Мікеланджело. Це є невелике, але дуже високе приміщення, перекрите куполом; білі стіни розчленовано пілястрами темно-сірого мармуру. У капелі дві гробниці — герцогів Джуліано Немурського і Лоренцо Урбінського, розташовані одна навпроти іншої біля протилежних стін. Третю стіну — навпроти вівтаря — зайнято статуєю мадонни, по боках від неї — статуї святих Косьми та Даміана, виконані учнями Мікеланджело. Абстрактна ідея протиставлення життя і смерті набуває в нього одночасно поетичної реальності і глибокого філософського змісту. Джуліано і Лоренцо Медичі зображені в глибокому роздумі; статуї на їхніх саркофагах — “Ранок” і “Вечір”, “День” і “Ніч”, символи швидкоплинного часу, — являють собою своєрідну образну конкретизацію їхніх міркувань. У статуях обох герцогів Мікеланджело відмовився від будь-якої портретної схожості, зобразивши їх як ідеальних героїв. Усипальниця Медичі в цьому сенсі найменше за все є пам’ятником двом малозначним представникам роду Медичі. Її значення є значно більш широким.

Заходячи до капели, глядач відразу опиняється в оточенні образів, сповнених тривоги і занепокоєння. Затиснені у вузьких нішах статуї Лоренцо і Джуліано, болісно, майже конвульсивно вигнуті фігури Ранку, Вечора, Дня і Ночі, що зісковзують із закруглених кришок саркофагів (рис. 5.48) і, проте, утримуються на них невідомою силою, пульсуюча пластика стін, розчленованих складною системою пілястр, ніш і сліпих вікон, лякаюча виразність лику Дня (рис. 5.52), що ніби ще не сформувався з груди каміння, і трагічної маски — атрибут Ночі (рис. 5.50) — на всьому спостерігається відбиток гострого дисонансу, напруги, що не знаходить виходу. Це загальне враження підсилюється при розгляданні окремих статуй (заглиблений у свої думи Лоренцо; Джуліано, сповнений сили, але такий, що втратив рішучість) та особливо алегоричних образів: зображеного в муках пробудження Ранку, Вечора, що поринає в сон, перебільшеної й у той же час безцільної енергії Дня, важкого сну Ночі. Концентрацію волі, цілеспрямовану активність попередніх героїв Мікеланджело нині втрачено; фізична міць образів капели Медичі тим сильніше відтіняє їхній духовний надлам.

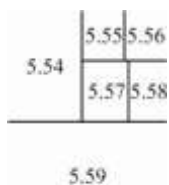
Тільки статуя Мадонни — одна з вершин пластичного генія Мікеланджело — розташована у центрі стіни, навпроти вівтаря, і тому займає в капелі головне положення.

Її трактовано в іншому плані. За драматичною виразністю, за багатством і різноманітністю складних композиційних і пластичних мотивів вона не поступається іншим статуям капели, однак її особлива привабливість полягає у тому, що глибоке душевне хвилювання мадонни не переходить у надлам, могутній ліризм цього образу не спотворено дисонансами.

У капелі Медичі Мікеланджело виступив як геніальний майстер художнього синтезу. Тут він надав не тільки архітектонічно виправдане об'єднання елементів архітектури та скульптури, але й привів їх до емоційної єдності, що базується на активній взаємодії архітектурних форм і пластичних образів. При всій складності й суперечливості багатьох контрастних мотивів, капела Медичі сприймається як художній організм, спаяний єдиним почуттям, єдиною ідеєю.

Наступні роботи Мікеланджело як за часом, так і за образним ладом належать вже до пізнього Відродження. У “Страшному суді” — колосальній фресці на вівтарній стіні Сікстинської капели — звучить тема світової катастрофи; люди, охоплені бентежним духом, стають вже не господарями долі, а жертвами розплати.

Релігійну тему Мікеланджело втілює як людську трагедію космічного масштабу. Грандіозна лавина могутніх людських тіл — праведників, які возносяться, грішників, яких скидають в безодню, Христа, який творить суд і, немов громовержець, обрушує прокляття на існуюче у світі зло (рис. 5.54), сповнених гніву святих-мучеників, які, вказуючи на знаряддя своїх мучень, вимагають кари для грішників, — усе сповнене бунтівного духу. Але хоча сама тема страшного суду покликана втілювати торжество справедливості над злом, фреска не несе в собі стверджувальної ідеї: навпаки, вона сприймається як образ трагічної катастрофи, як втілення ідеї загибелі світу. Люди, незважаючи на їхні занадто міцні тіла, є лише жертвами вихру, що їх підносить і скидає (рис. 5.55). Недарма в композиції зустрічаються такі сповнені застрашливого відчаю образи, як святий Варфоломій, який тримає в руці шкіру, яку здерли з нього мучителі.



5.54. Мікеланджело. Христос караючий. Фреска Сікстинської капели “Страшний суд”, Ватикан. Фрагмент. 1536–1541pp.

5.55. Мікеланджело. Грішник. Фреска Сікстинської капели “Страшний суд”, Ватикан. Фрагмент. 1536–1541pp.

5.56. Мікеланджело. Святий Варфоломій. Фреска Сікстинської капели “Страшний суд”, Ватикан. Фрагмент. 1536–1541pp.

5.57. Мікеланджело. Покладання у труну. Собор Санта Марія Делі Фьйоре, Флоренція. 1550–1555 pp.

5.58. Мікеланджело. П’єта Ронданіні. 1555–1564 pp.

5.59. Мікеланджело. Фреска Сікстинської капели “Страшний суд”, Ватикан. Фрагмент. 1536–1541pp.



На ній, замість обличчя святого, Мікеланджело зобразив у вигляді спотвореної маски своє власне обличчя (рис. 5.56).

Композиційне рішення фрески, в якому, на противагу ясній архітектонічній організації, підкреслено стихійне начало, перебуває в єдності з ідейним задумом. Індивідуальний образ, що домінував колись у Мікеланджело, нині опиняється захопленим загальним людським потоком, і в цьому художник робить крок уперед порівняно із замкненістю самодостатнього індивідуального образу у мистецтві Високого Ренесансу. Але, на відміну від венеціанських майстрів пізнього Відродження, Мікеланджело ще не досягає того ступеня взаємозв'язку між людьми, коли виникає образ єдиного людського колективу, і трагічне звучання образів “Страшного суду” від цього тільки підсилюється (рис. 5.59). Новим у Мікеланджело є і ставлення до колориту, що набуває тут незрівнянно більшої, ніж раніше, образної активності. Тільки зіставлення оголених тіл із попелясто-синім тоном неба, що фосфоресціює, вже додає у фреску відчуття драматичної напруженості.

Трагічними є і пізні скульптурні твори Мікеланджело, присвячені темі оплакування Христа (т. зв. “П’єта”). Акцент з активної дії тут перенесено на переживання, що доходить до безвихідної скорботи і безнадійності, що леденить. Рух змінився заціпенінням, фігури, втративши фізичну міць, набули проникливої натхненності; світлотінь, що наче обволікає скульптуру, сприймається як своєрідна емоційна атмосфера, випромінювання почуття. Таким саме настроєм перейнята і скульптурна група “Покладання у труну”, яку майстер призначав для власного надгробка (рис. 5.57), й останній скульптурний твір Мікеланджело “П’єта Ронданіні” (рис. 5.58).

Час, коли жив Мікеланджело, характеризується сильними протиріччями, що знайшли відбиття в його мистецтві. Але подібно до того, як протягом усього періоду Високого Відродження Мікеланджело був одним із найбільш прогресивних майстрів, так у період кризи ренесансної культури, у нових історичних умовах він залишався носієм великої реалістичної традиції Ренесансу.

Мистецтво Ренесансу сягає свого найвищого розквіту в першу третину XVI ст. Цей період відзначено творчістю титанів Відродження: Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело. У своєму мистецтві вони втілювали уявлення про вільну, гармонічну особистість, багатогранно обдаровану і всебічно розвинену, яка активно пізнає й перетворює світ. У роботах майстрів цього часу знайшли також відображення краса

материнської любові, досконалість індивідуального прояву духу, а також небачена душевна сила у боротьбі за право залишатися людиною в будь-яких обставинах.

**Контрольні запитання
для самостійного вивчення розділу 5**

1. Що таке універсалізм та титанізм? До діяльності яких особистостей Високого Відродження застосовувалися ці визначення?
2. Охарактеризуйте живопис Леонардо да Вінчі.
3. Яку роль відігравав рисунок у творчості Леонардо да Вінчі?
4. Які риси притаманні живопису Рафаеля?
5. Які особливості характерні для скульптурних робіт Мікеланджело?
6. У чому полягає задум та які художні особливості розпису Сікстинської капели?
7. Яких нових рис набуло мистецтво в період Високого Відродження?

Рекомендована література

[1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27]

Розділ 6. АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ПІЗНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Містобудування. Епоха Відродження не внесла явних змін у планування міст, але значно змінила їхній об'ємно-просторовий вигляд, вирішивши ряд містобудівних проблем по-новому. Нові вимоги до організації міста ґрунтувалися на осмисленому, критичному сприйнятті середньовічних традицій, на вивченні пам'ятників і композицій античності.

Середньовічне місто не могло бути значно змінене, тому на його території відбувалися тільки роботи з реконструкції. Зростання міста, що трохи сповільнилося у XVI ст., зазвичай відбувалося за рахунок розширення його території. Зросла роль індивідуального замовника. Саме тому італійські міста епохи Відродження так багаті на своєрідні, несхожі один на одний архітектурні ансамблі.

Відродження залишило нам чудові міські комплекси й ансамблі, які можна розподілити на дві основні групи: ансамблі, що склалися історично, й ансамблі, створені одноразово або за задумом одного зодчого, які іноді остаточно були завершені в епоху Відродження. Прикладом першого типу ансамблів є ансамбль площ Сан-Марко і П'яцетти у Венеції, прикладом другого — Капітолій у Римі.

Стародавнє середньовічне планування, вузькі вулички ускладнювали проїзд підвод із вантажами та карет, тому під час забудови нових районів вже прагнули додати нове регулярне планування — із прямими широкими вулицями й кварталами правильної форми. Італійські архітектори розробляли моделі ідеальних міст, що у плані були правильними колами або квадратами, де панувало б чисте повітря, а до будинків подавалася б свіжа вода.

Але містобудування епохи Ренесансу, перш за все, ґрунтувалося на любові до геометрії. У всіх ідеальних планах міста панувала одна схема — місто у формі зірки. Від розташованих у формі багатокутника бастіонів до будівлі у центрі міста вели радіальні вулиці. Це була принаймні основна схема планування міста. У центрі міста стоїть вежа або він залишається вільним від забудови, як у зіркоподібному місті Пальмануова (1593). Із цієї ідеальної точки можна було переглядати вулиці, що йдуть діагонально, у перспективному ракурсі.

Різко окреслена форма міста у вигляді шести-, дев'яти- і дванадцятикутної зірки визначалася функцією оборони із застосуванням вогнепальної зброї. Але не це було вирішальним фактором. За такою схемою побудови міста лежала ідея про центричне спорудження. Те, що в середні віки всіляким чином органічно розвивалося,

в ідеальному місті Відродження спочатку схематизувалося. У середньовіччі головними були широкі кільцеві вулиці, а за часів Відродження — радіальні, що відходять від центру.

Один із перших проектів ідеального міста належить ще до 1457 р., його автором був *Філарете* (1400–1469) (рис. 6.2). Місто одержало назву Сфорцинда, його описано в однойменному трактаті майстра. У плані воно являло собою восьмикутну зірку, утворену перетинанням під кутом у 45° двох однакових квадратів зі стороною 3,5 км. У кутах зірки було розташовано вісім круглих веж, а в “кишенях” — вісім міських воріт. Ворота й вежі з’єднувалися із центром радіальними вулицями, частина з яких являла собою судноплавні канали. У центральній частині міста на узвишші було розташовано головну, прямокутну в плані площу, по коротких боках якої повинні були розташовуватися князівський палац і міський собор, а по довгих — судові й міські установи. У центрі площі було розміщено водойму і дозорну вежу. До головної площі примикали дві інші, з будинками найбільш іменитих жителів міста.

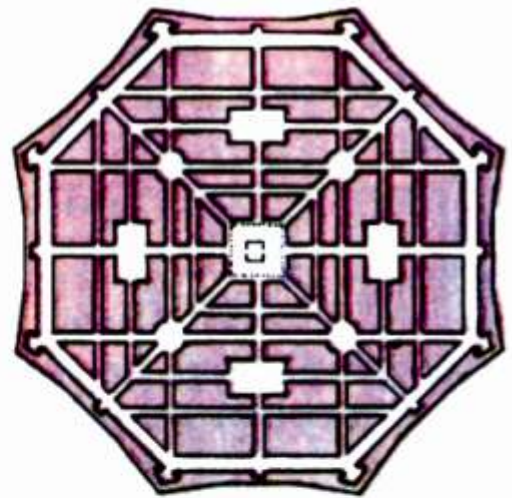
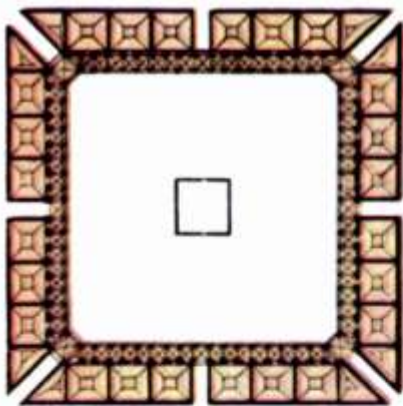
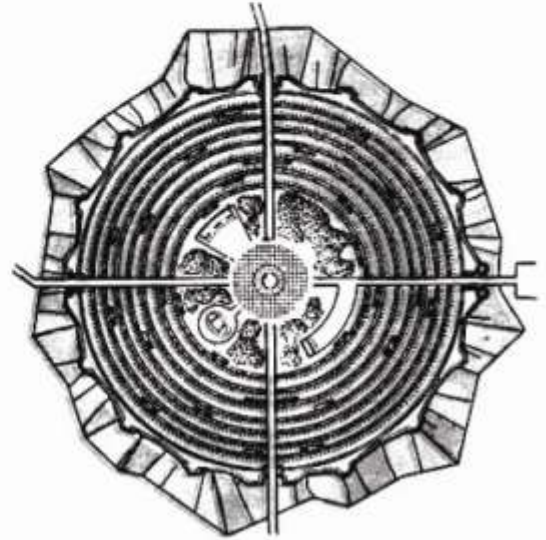
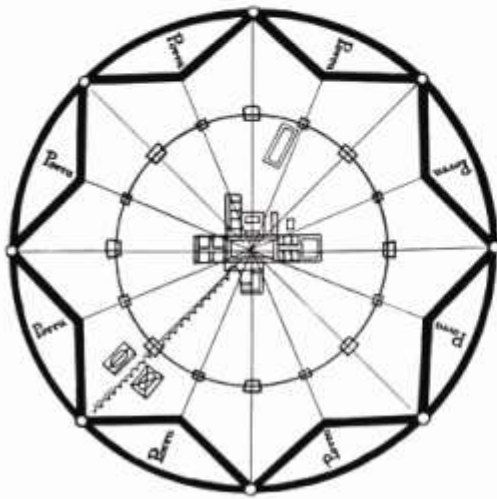
На перетині радіальних вулиць із кільцевими було розташовано ще шістнадцять площ: вісім торговельних і вісім для парафіяльних центрів і церков.

Ідея ідеального міста захопила не тільки архітекторів, але й художників. П’єро делла Франческа був одним із них. У своїй картині “Вигляд ідеального міста” він розміщує в центрі споруду, що передує проектам Браманте (рис. 6.1). Кругла будівля організує простір і збирає до єдиного цілого суміжну забудову, що, незважаючи на симетрію загальної композиції, дуже різноманітна.

Ідеальне місто-фортеця Пальма Нуова, побудоване поблизу Венеції, є прикладом реалізації ідеальних схем у натурі (рис. 6.7). Авторство приписується Віченцо Скамоцци (1552–1616), місто було закладене у 1593 р., а завершене у 1595 р. За планом архітектора, місто було вписано в правильний дев’ятикутник із вісімнадцятьма радіальними вулицями, що мистецьки узгоджувалися із центральною шестикутною площею (рис. 6.6).

Джоржо Вазарі у своєму проекті ідеального міста віддав перевагу вирішенню

| | |
|-----|--|
| 6.1 | 6.1. П’єро делла Франческа. Ідеальне місто. 1475 р. |
| 6.2 | 6.2. Антоніо ді Піетро Аверліно (Філарете). План ідеального міста Сфорцинда. 1457 р. |
| 6.4 | 6.3. “Місто Сонця”. Томмазо Кампанелла. 1602 р. |
| 6.6 | 6.4. Дж. Вазарі. План головної міської площі |
| | 6.5. Дж. Вазарі. План ідеального міста. 1598 р. |
| | 6.6. Віченцо Скамоцци. Місто Пальма Нуова. 1593 р. |
| | 6.7. Віченцо Скамоцци. Місто Пальма Нуова. Сучасний вигляд |



естетичних завдань. У його генеральному плані рельєфно виступають принципи регулярності й строгої симетрії (рис. 6.5), які можна простежити і у прорисовуванні деталей — прикладах планування й забудови центральних площ (рис. 6.4).

Ідеальне місто було покликане виховувати звичаї й почуття, виправляти душі й розуми. У трактатах тієї епохи було рекомендовано, наприклад, планувати площі й перехрестя так, щоб молоді були під постійним спостереженням старших. Одні граються на відкритому просторі, інші поважно розмовляють у колонаді. Альберті зворушливо пише: “Присутність батьків відверне молодь, що грається й змагається, від усякої безпутності й пустощів”. Саме тому Томмазо Кампанелла у своєму трактаті “Місто Сонця” поміщає в ідеальне планування ідеальні соціальні відносини (рис. 6.3).

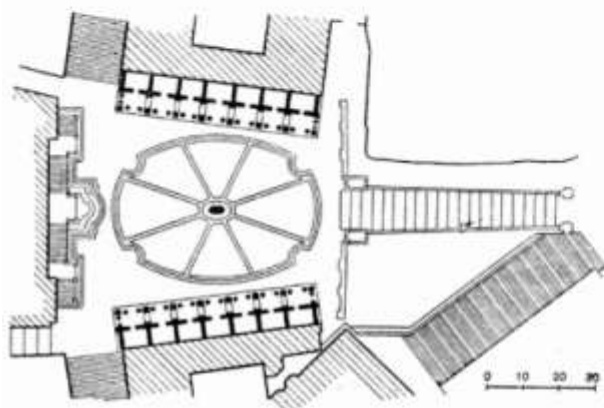
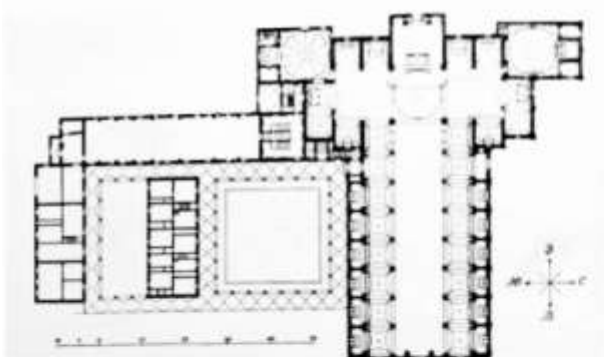
Не звертаючи уваги на утопічність багатьох ідей, проекти ідеальних міст вперше дозволили розглянути місто не як стихійне утворення, а як систему, що згодом вплинуло на розвиток містобудівної теорії.

Архітектура. Самостійним напрямком в архітектурі цих років є творчість *Мікеланджело* (1475–1564). Зберігши відданість гуманістичним ідеалам і у той же час гостро відчуючи їхню історичну приреченість, він вніс в архітектуру нового часу раніше не властиві їй риси напруженого внутрішнього життя й драматичного конфлікту сил.

Залишаючись скульптором і в архітектурі, він шукав максимального поєднання обох мистецтв і граничної пластичної виразності архітектурних мас. Саме такий характер архітектури властивий вестибюлю Бібліотеки Лауренціана при флорентійській церкві Сан-Лоренцо (рис. 6.10) із знаменитими, немов застиглими в русі сходами й алогізмом поглиблених у стіну і ніби поставлених на консолі тричетвертних колон. Непомірна висота вестибюлю була викликана необхідністю розташувати вікна вище за дахи, що примикають (рис. 6.8). Домінуюча роль маси стіни у вестибюлі, композиційне значення, якого майстер надав сходам, і динамізм їхніх форм передбачили характерні риси бароко (рис. 6.9).

У Новій сакристії (капела Медичі) тієї ж церкви, використовуючи композиційні прийоми, що застосував *Брунеллескі* в Старій сакристії (у т. ч. — виділення ордера

| | | |
|------|------|---|
| 6.8 | 6.9 | 6.8. Флоренція. Бібліотека Лауренціана. 1559 р. Арх. Мікеланджело |
| 6.10 | 6.12 | 6.9. Бібліотека Лауренціана. Інтер'єр вестибюлю |
| 6.11 | | 6.10. Церква Сан-Лоренцо й бібліотека Лауренціана. План |
| 6.13 | 6.14 | 6.11. Рим. Капітолій. З 1538 р. Арх. Мікеланджело |
| | | 6.12. Рим. Вид на Капітолійський пагорб |
| | | 6.13. Рим. Палаццо Фарнезе, 1514–1589 р. Арх. Антоніо да Сангалло Молодший, Мікеланджело, Віньйола, Джакомо делла Порта |
| | | 6.14. Палаццо Фарнезе. Фрагмент головного фасаду |



кольором), Мікеланджело змінив їхній зміст, обважнивши верхні членування й додавши до прямих і циркульних ліній неспокійні криві, що перекликаються з ритмом скульптури (рис. 5.49).

Зарекомендувавши себе чудовим військовим інженером під час оборони повсталі Флоренції (1529–1530 рр.), Мікеланджело після падіння республіки переїхав до Рима і почав тут будівництво Капітолію — першого одночасно задуманого ансамблю чинквеченто (рис. 6.12).

Мікеланджело першим із зодчих XV–XVI ст. точно врахував роль пересування глядача в архітектурному просторі, з одного боку, розкривши площу, немов терасу, на місто (з яким вона пов'язана сходами-рампою), а з іншого — залишивши між будівлями розриви, що ведуть глядача до несподіваних видів на руїни античних форумів. Значення Капітолію як одного зі стародавніх історичних центрів Риму підкреслює антична скульптура, що органічно включена в ансамбль: фігури Діоскурів позначають межі площі, а пам'ятник Марку Аврелію — її центр. Площу фланкують Палаццо деї Консерваторі та головна будівля Капітолійських музеїв; вони не паралельні одна до одної та розходяться до Палаццо деї Сенаторі, що замикає площу, акцентуючи як сам палац, так і бокові розриви (рис. 6.11). На фасадах домінує великий ордер, що поєднується в бокових будівлях з колонами портиків першого поверху.

Після смерті Антоніо да Сангалло Молодшого до Мікеланджело перейшли його незавершені роботи: собор Св. Петра й палац Фарнезе (рис. 6.13). Розділені на три яруси стіни величного палацу рівно оштукатурені. Ордерні форми застосовано лише в лиштвах вікон (рис. 6.14) і грандіозному мікеланджелівському карнизі, що різко змінив більш легкий спочатку вигляд будівлі. Мікеланджело належить і третій ярус двору, протипоставлений більш легким сангаллівським ярусам.

Працюючи над собором Св. Петра, Мікеланджело зумів здійснити свої задуми більшою мірою, ніж кожний із його попередників. Після смерті Браманте зусилля архітекторів були спрямовані на переробку його задуму, історія якого відбилася в проектах Фра Джокондо, Перуцци, Рафаеля (рис. 6.21) й Антоніо да Сангалло Молодшого (рис. 6.20).

Мікеланджело повернувся до центричного плану Браманте, що відповідає естетиці гуманізму (рис. 6.19). Однак він додав до первісного плану Браманте зовсім нові риси, що змінили не тільки окремі елементи, але й загальний характер споруди. Мікеланджело намагався досягти більшої єдності композиції та безумовного панування її основного ядра: простору средохрестя — всередині й головного купола — зовні. Він збільшив перетини пілонів й узагальнив внутрішній простір, поступившись його

розчленованістю, що дозволило в зовнішньому вигляді собору виявити рівнобічний хрест, який лежав в основі його плану (рис. 6.22).

За проектом Мікеланджело виконано західний фасад собору: як і стародавню базиліку Св. Петра, собор орієнтовано вівтарною частиною на захід (рис. 6.16). Окрім того, Мікеланджело належать урочистий барабан і могутній купол, що панує над містом (виконаний Джакомо делла Порта за моделлю Мікеланджело). Згодом східну частину собору було значно подовжено, а з чотирьох куполів, які задумав Мікеланджело, щоб підкреслити розміри головного, було виконано тільки два (рис. 6.18). Свого сучасного вигляду площа перед собором набула у 1667 р., після будівництва архітектором Берніні знаменитої колонади (рис. 6.17).

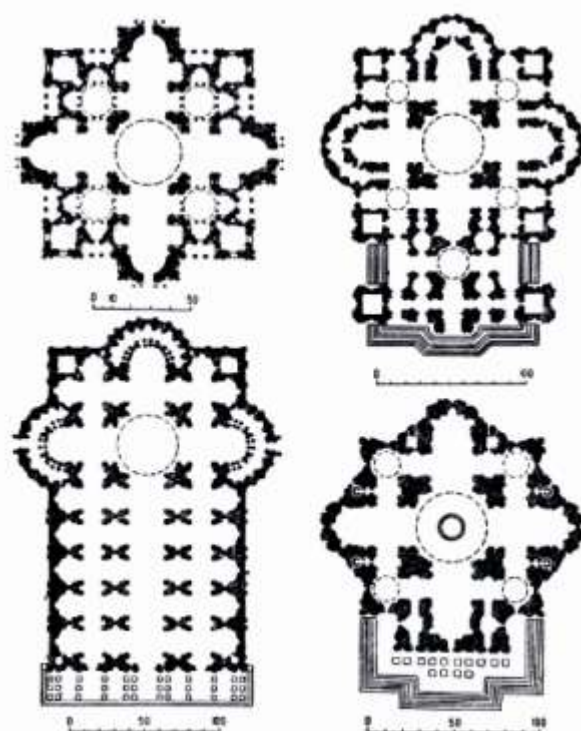
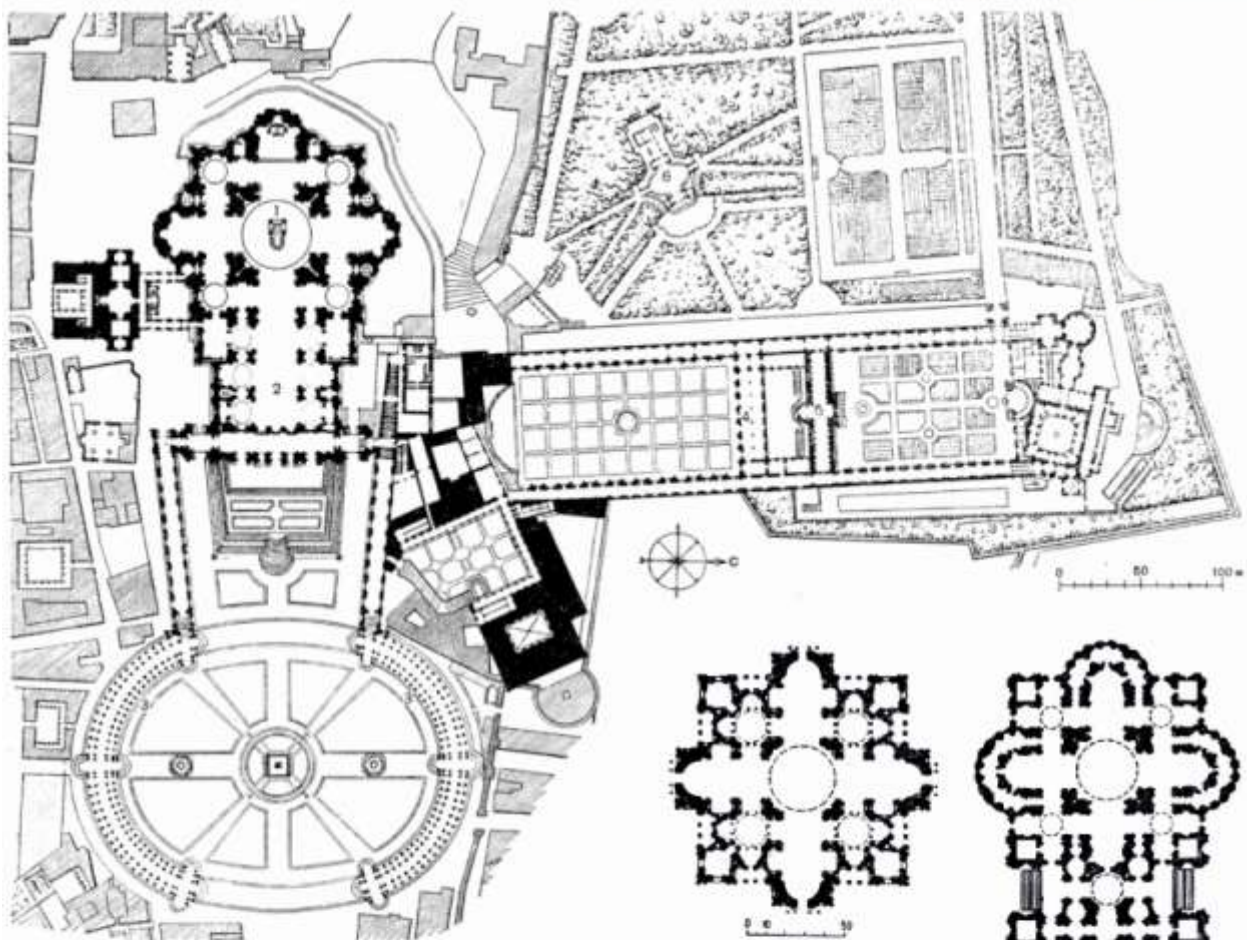
Усі споруди Мікеланджело відзначені рядом споріднених рис і яскраво відображають тільки йому властиве прагнення до величної монументальності й одночасно до динамічності архітектури. На відміну від ясної гармонії свіглих просторів інтер'єрів Браманте й Рафаеля, предметом творчої уваги Мікеланджело була пластична виразність архітектурної маси. Розробка цієї нової архітектурно-художньої риси відіграла важливу роль у стилістичному становленні бароко.

Джакомо да Вінййола (1507–1573), автор канонічного трактату про ордери, у власній творчості виявив себе як глибокий і не обтяжений сухими правилами майстер. Підвищена репрезентативність його будівель, тенденція зодчого до розвитку глибинної осі архітектурної композиції, його інтерес до круглих або овальних обрисів простору — все це відповідало новим естетичним вимогам.

Вінййола привніс чимало нового у розвиток різних архітектурних типів: вілли, замиського замку-палацу, нового типу церковної будівлі.

Віллу папи Юлія III у Римі розташовано за стінами міста на Фламінієвій дорозі (рис. 6.23, 6.24). Композиція вілли розвивається за глибинною віссю та складається з декількох закритих приміщень і анфілади замкнутих дворів з портиками,

| | | |
|------|-----------|---|
| 6.15 | 6.16 | 6.15. Рим. Собор Св. Петра. Вид з боку соборної площі. З 1547 р. Арх. Мікеланджело |
| 6.17 | | 6.16. Рим. Собор Св. Петра. Вид з боку західного фасаду. Арх. Мікеланджело |
| 6.18 | 6.19 6.20 | 6.17. Рим. Ватикан і собор Св. Петра. Сучасний стан |
| | 6.21 6.22 | 6.18. Собор Св. Петра. Східний фасад. Арх. Мікеланджело |
| | | 6.19. План собору Св. Петра Браманте |
| | | 6.20. План собору Св. Петра Антоніо да Сангалло Молодшого |
| | | 6.21. План собору Св. Петра Рафаеля |
| | | 6.22. План собору Св. Петра Мікеланджело |



затишним німфеєм, з водоймами і садом, пов'язаними різноманітними переходами й сходами (рис. 6.25, 6.26).

Чудовим є поєднання природного оточення та архітектурно організованого простору вілли. Комплекс вражає багатством сценічних перспектив, у яких з'являються його елементи, які можна побачити крізь наскрізні портики (рис. 6.28), і несподіваним центром композиції в другому, розгорнутому по вертикалі триярусному дворику з німфеєм у глибині (рис. 6.27, 6.29).

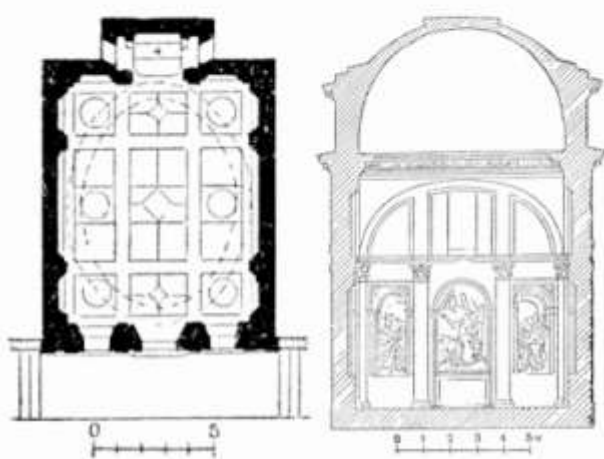
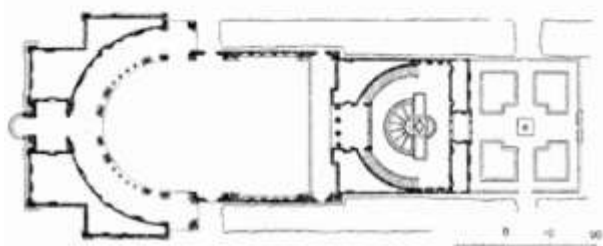
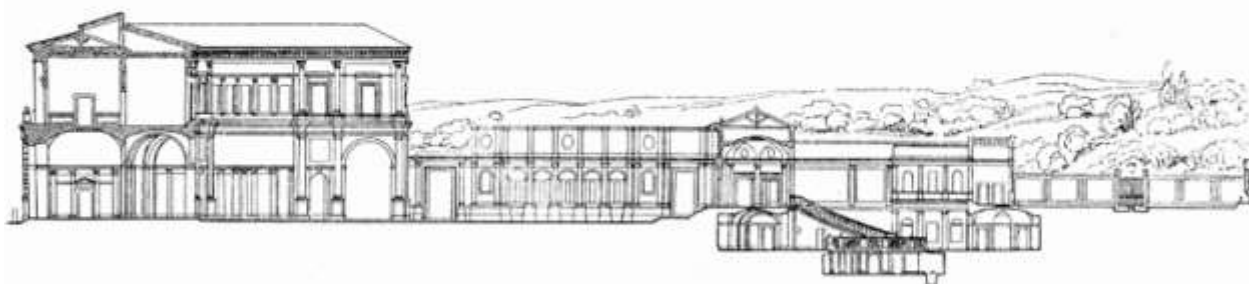
Із 1559 р. Вінййола працює над завершенням замку Фарнезе у Капраролі (поблизу Вігербо). Перед ним тут працювали Перуцци й Антоніо да Сангалло Молодший. Вінййола завершив будівництво та об'єднав розрізнені задуми в єдине ціле (рис. 6.34). П'ятигранний корпус із бастіонами, що нагадує фортецю, розташований на схилі високого пагорба. До нього підводить система широких сходів, рамп і підпірних стінок, що з'єднує маленьку площу у підніжжя пагорба з парком за замком (рис. 6.33).

За потужними стінами ховається монументальний круглий двір (рис. 6.35, 6.36). У перших двох дуже високих поверхах він оточений арочними обходами, а в третьому — відкритою галереєю (рис. 6.37). Центрична композиція замку стверджує його панівне положення над навколишньою місцевістю.

У церкві Іль Джезу в Римі, що примикає до більш пізньої будівлі єзуїтського ордену (рис. 6.40), Вінййола, відштовхуючись від церкви Сант-Андреа в Мантуї, створив новий, просторово цілісний інтер'єр з ефектною кульмінацією освітлення під куполом (рис. 6.38). Ним також по-новому було вирішено імпозантний фасад з волютами по боках фронту (рис. 6.39), що був здійснений з переробками Джакомо делла Порта. Храм Іль Джезу згодом послужив зразком для багатьох церков епохи бароко.

Нове покоління архітекторів Флоренції — Дж. Вазарі (1511–1574), Б. Амманаті (1511–1592), Б. Буонталенті (1536(?)–1608) — дотримувалося лише зовнішніх прийомів Відродження (головним чином тих, що сходили до Брунеллеско), підмінивши його глибокий гуманістичний зміст прагненням до вишуканої оригінальності

| | | |
|------|------|--|
| 6.23 | 6.24 | 6.23. Рим. Вілла папи Юлія III. 1554 р., арх. Вінййола. Головний фасад |
| 6.25 | | 6.24. Фасад вілли з боку двору |
| 6.26 | 6.27 | 6.25. Розріз вілли папи Юлія III |
| 6.28 | 6.29 | 6.26. План вілли папи Юлія III |
| 6.30 | 6.31 | 6.27. Портик і сходи другого двору вілли папи Юлія III |
| 6.32 | | 6.28. Вілла папи Юлія III. Вид на другий двір з боку третього двору. |
| | | 6.29. Вілла папи Юлія III. Вид на німфей. |
| | | 6.30. Ораторія Сант Андреа. 1554 р., арх. Вінййола. |
| | | 6.31. Ораторія Сант Андреа. План. |
| | | 6.32. Ораторія Сант Андреа. Розріз. |



композиції, до підкреслено індивідуального творчого почерку, або «манери».

Поряд із любов'ю до довільних порушень канонів, до підкреслених контрастів (гладких стін і соковитих деталей, строгих ліній і нарочито необроблених “природних” форм, волут, що примхливо вигинаються, або розірваних фронтонів) для т. зв. “маньєризму” характерна тенденція до глибинної побудови простору, що не має статичного завершення. Цей композиційний принцип виявився як в окремих спорудах, так і в містобудівних ансамблях, створенню яких представники маньєризму приділяли більшу увагу, ніж їхні попередники.

У той час як архітектура Рима і Флоренції, потрапляючи під владу нових віянь, усе далі відходить від “класичного” стилю, його принципи порівняно довго зберігаються у архітектурі Північної Італії, що пізно сприйняла ренесанс (особливо в архітектурі торговельних республік Венеції та Генуї).

У венеціанській архітектурі поворот до зрілого “класичного” стилю головним чином пов'язаний з іменами М. Санмікелі (1484–1559) й Якопо Сансовіно (1486–1570), які провели свою молодість у Римі. Будучи головним архітектором фортець Венеціанської республіки, Санмікелі спорудив укріплення Верони, у т. ч. ворота, що являють собою урочисто оформлені в'їзди в місто.

Санмікелі створив і новий тип міського палацу. Двір уже не є центром його композиції. Тепер внутрішній простір розвивається від входу (у Венеції — від причалу) через парадні сходи до розкішного прийомного залу на другому поверсі, що розкривається балконами або лоджіями на головний фасад. Фасади палаців Санмікелі внизу оброблено рельєфним рустом (фасад Палаццо Гримані у Венеції — пілястрами), а вгорі — тонко розробленим ордером, кожний прогін якого розвиває мотив римської тріумфальної арки (рис. 6.41).

Сполучення римської монументальності із традиційним для Венеції підвищеним значенням прорізів на фасаді характерне для палаццо Корнер дела Ка Гранде, що був побудований Якопо Сансовіно (рис. 6.42). На відміну від більшості венеціанських палаців, що споруджувалися на невеликих ділянках, у палаццо Корнер виявилось

| | |
|------|------|
| 6.33 | 6.34 |
| 6.35 | 6.36 |
| 6.38 | 6.39 |
| 6.40 | |

6.33. Капрарола біля Витербо. Замок Фарнезе. З 1959р. Арх. Віньола

6.34. Загальний вид на замок Фарнезе.

6.35. Аксонометричний розріз замка Фарнезе.

6.36. План замка Фарнезе.

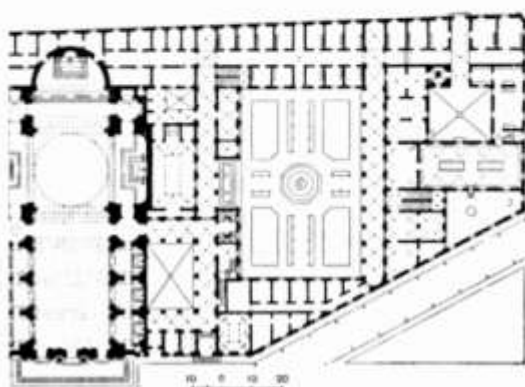
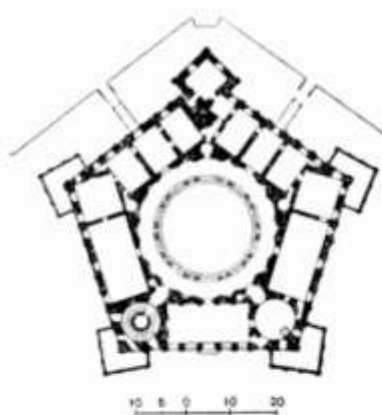
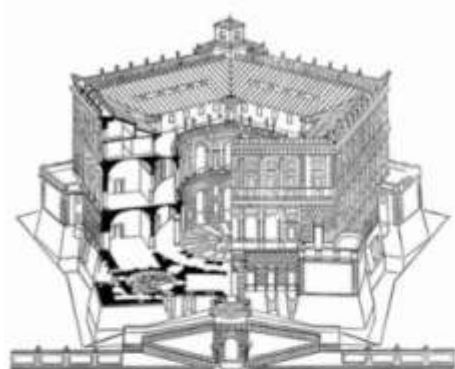
6.37. Замок Фарнезе. Вид на галерею третього ярусу внутрішнього двору.

6.38. Рим. Церква Іль Джезу. 1568–1584 р. Интер'єр. Арх. Віньола.

6.39. Церква Іль Джезу. Головний фасад. Арх. Віньола,

Джакомо делла Порта.

6.40. Церква Іль Джезу і єзуїтська колегія. План.



можливим зробити велике внутрішнє подвір'я (рис. 6.43). Перший і проміжний службовий поверхи, що були підняті на цоколь, об'єднані сильною рустованою кладкою, що утворює нижній ярус головного й дворового фасадів. Наступні поверхи виражені на головному фасаді двома ярусами тричетвертних колон іонічного і композитного ордерів. Виокремлення центральної вхідної лоджії, пірамідальні сходи, що гостинно спускаються до води, співвідношення звужених простінків та розширених прорізів — усе це є специфічним для венеціанської палацової архітектури XVI ст.

Найважливішою заслугою майстра є перебудова громадського центру Венеції, вигляд якого остаточно сформувався завдяки роботам Сансовіно із розчищення П'яцетти, будівництва бібліотеки, монетного двору (рис. 6.45) і приставленої до кампаніли собору Св. Марка витонченої Лоджетти (рис. 6.46). Шедевр Сансовіно — будівля Старої бібліотеки Сан Марко. Її глибокі ордерні аркади урочисто розгортаються навпроти Палацу дожів, не сперечаючись із ним за верховенство в ансамблі, але й не поступаючись у пишноті. Високий скульптурний фриз, багата балюстрада й мармурові статуї візуально обважнюють верх будівлі, надають йому нового ритму, що був незнайомий архітектурі XV — поч. XVI ст., яке відрізнялося строгою тектонічною логікою (див. рис. 6.46).

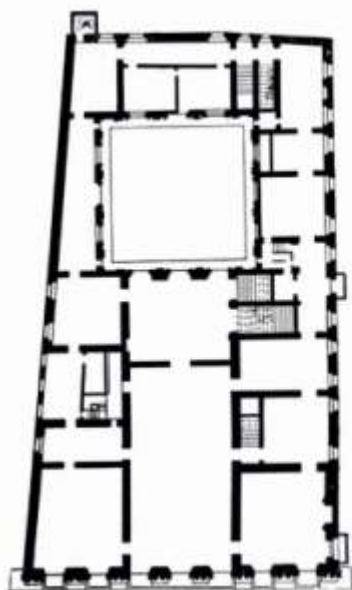
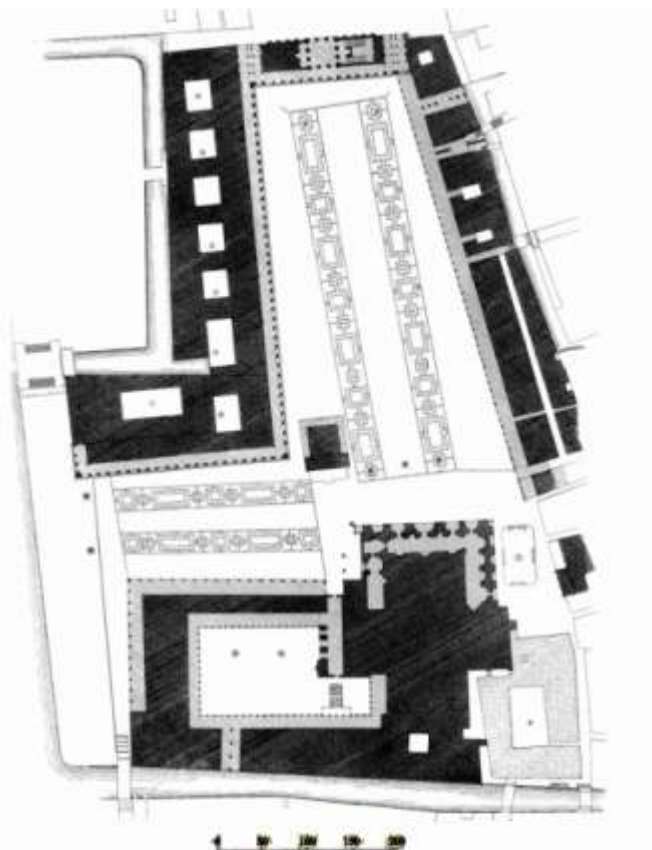
Лоджетта, розташована на стику площі Сан Марко та П'яцетти, незважаючи на свої маленькі розміри, відіграє важливу роль в ансамблі венеціанського центру. Під час громадських церемоній і свят її тераса слугувала трибуною для венеціанських нобілів.

Будівлю Дзекки виконано із сірого мармуру. Пластику стін ускладнено рустом і віконними лиштвами. Карниз другого поверху, що сильно виступає, позбавляє цілісності композицію фасаду. Свобода, з якою поверхи Дзекки примикають до поверхів бібліотеки, не збігаючись із ними, підкреслює розходження у призначенні й зовнішньому вигляді будівель.

Яскравий представник високої венеціанської культури Андреа Палладіо (1508–1580) був останнім великим майстром Відродження в Північній Італії. Глибокий дослідник античності, Палладіо (на відміну від Альберті та Браманте) бачив у ній не

| | |
|------|------|
| 6.41 | 6.44 |
| 6.42 | 6.45 |
| 6.43 | 6.46 |

- 6.41. Венеція. Палаццо Грімани. 1556 р. Арх. Санмікелі
 6.42. Венеція. Палаццо Корнер делла Ка Гранде. 1536 р. Арх. Сансовіно
 6.43. Венеція. Палаццо Корнер делла Ка Гранде. План
 6.44. Венеція. Площа Сан Марко та П'яцетта
 6.45. Венеція. Монетний двір (Дзекка). Поч. в 1536 р. Арх. Сансовіно
 6.46. Венеція. Бібліотека Сан Марко й Лоджетта. Поч. у 1536 р.
 Арх. Сансовіно



тільки історичну спадщину, яку можна вдосконалювати і розвивати, але й ідеальне втілення споконвічних законів архітектури. Ордерна система стала для нього універсальною композиційною формулою. Майстер користувався ордером навіть для тектонічного осмислення стіни, трактуючи її не як аморфну масу кладки, а як тіло, що має основу, середню несучу частину й завершення.

Перший великий твір Палладіо — базиліка у Віченці, що одержала свою античну назву від самого майстра (рис. 6.55). Палладіо оточив старий міський зал двоярусними ордерними аркадами, надавши будівлі римської монументальності і, разом із тим, відкритого характеру (рис. 6.51, 6.52). Вільний розмах розділених пілонами широких арок, урочистість їх ускладненого малим ордером ритму створюють героїчно-величний образ (рис. 6.53, 6.54).

Своєрідність базиліки виявляється при її порівнянні зі спорідненою за композицією бібліотекою Сан Марко у Венеції. Базиліка вражає майже повною відсутністю декору й вирішальним значенням тектоніки, скупими засобами якої і створюється глибокий і вражаючий образ споруди.

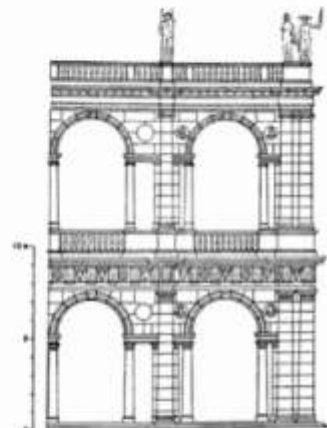
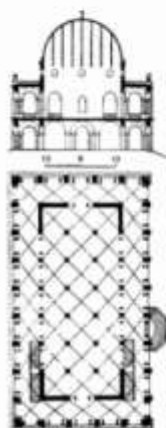
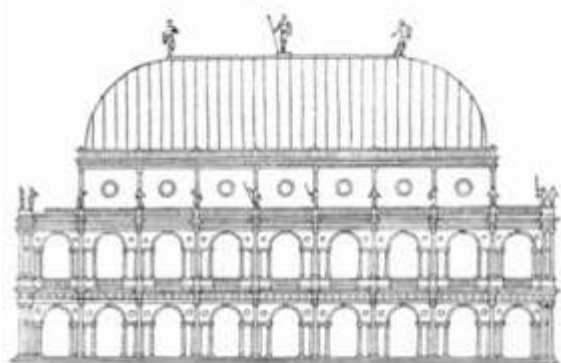
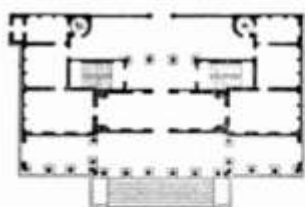
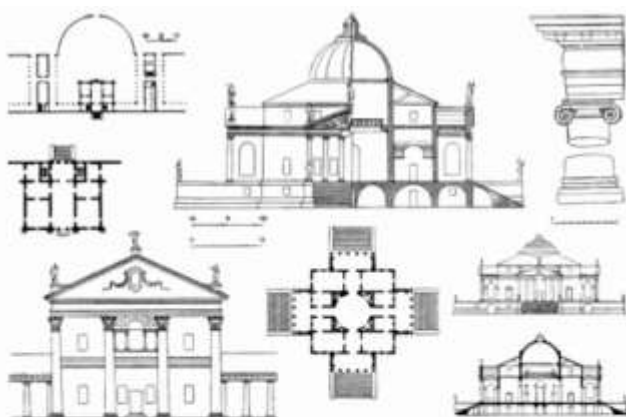
Зробивши ордер загальним принципом, Палладіо віртуозно варіював образні рішення палаццо й вілли. Гарний приклад композиційної майстерності Палладіо — палаццо Кьєрикаті (рис. 6.50). Відповідно до вимог міста, майстер відкрив частину першого поверху для загального користування. Одночасно, розташувавши будівлю по фронту неглибокої ділянки, Палладіо зумів залишити місце для саду.

Невелику частку палаццо зайнято парадними приміщеннями, анфілади яких завершуються великим залом на другому поверсі (рис. 6.49). Велика масштабність строгого за деталями ордера, сильна світлотінь лоджій, скульптури по боках сходів і над карнизом надають будівлі образ громадської споруди, що має багатий й урочистий вигляд.

Головне місце у спадщині майстра займають палаццо й вілли у Віченці та її околицях. Архітектор створив ідеальне середовище для витонченого й дозвільного

| | |
|------|------|
| 6.47 | 6.48 |
| 6.49 | 6.50 |
| 6.51 | 6.52 |
| 6.53 | 6.54 |

- 6.47. Віченца. Вілла Ротонда. 1551 р. Арх. Палладіо
 6.48. Вілла Ротонда. Фасад, план, розріз, фрагмент ордера
 6.49. Віченца. Палаццо Кьєрикаті. Розріз, план. 1550 р. Арх. Палладіо
 6.50. Палаццо Кьєрикаті. Загальний вигляд
 6.51. Віченца. Базиліка. 1549 р. Фасад. Арх. Палладіо
 6.52. Віченца. Базиліка. Розріз, план
 6.53. Віченца. Базиліка. Фрагмент аркади
 6.54. Галерея першого поверху базиліки у Віченці
 6.55. Віченца. Базиліка. Загальний вигляд



побуту венеціанської знаті. У Палладіо знаходить завершення еволюція ренесансного палаццо. Від статичного флорентійського палаццо XV ст. з його центральним двором — до композиції, що розкривається лише при пересуванні глядача в послідовній зміні різних просторів.

Вілли Палладіо розвивали традиційні риси народних садиб Північної Італії, облагороджені засобами професійної архітектури. Симетрична, але вільна композиція вілли гармонійно пов'язана з пейзажним середовищем. Архітектура вілл сповнена чарівної інтимності та затишку й одночасно спокійної гідності. Палладіо чітко розчленував групи житлових, службових і парадних приміщень.

Проекти палладієвих палаців часто містили не тільки парадний, але й другий, господарський, двір, однак були розраховані і на часткове здійснення. Особливе місце серед творів Палладіо займає вілла “Ротонда” (рис. 6.47). Споруджена на пагорбі серед долини, ця перша світська центрально-купольна будівля стала композиційним центром широкого природного оточення, з яким вона пов'язана чотирма портиками-лоджіями винесеними уперед сходами (рис. 6.48). Основний об'єм вілли, вирішений у ясних пропорціях золотого перерізу, містить лише парадні зали й житлові кімнати. Господарські приміщення вілли сховано в схилах пагорба. Вілла втілює глибоко поетичний, гуманістичний і у той же час пантеїстичний образ, проникнутий світлою гармонією.

Одночасно з Він'йолою, і незалежно від нього, Палладіо запропонував принципово нове рішення церковного фасаду. Трактуючи структуру церкви з базилікальним розрізом як два поєднані об'єми, зодчий відобразив їх на фасаді, наклавши одну на одну схеми високого чотириколонного портика, що відповідає центральному нефу, і низького шестиколонного, що містить бокові нефи.

Такою є церква Сан Джорджо Маджоре (рис. 6.59), що додала у центральний ансамбль Венеції водний простір лагуни і завершила своїм силуетом найважливіші аспекти міського пейзажу (рис. 6.61). Її стрункий фасад із піднесеними на високі п'єдестали середніми колонами розраховано на сприйняття здалека, внутрішній простір

| | | |
|------|------|------|
| 6.56 | 6.57 | 6.58 |
| 6.59 | 6.60 | 6.61 |
| 6.63 | 6.64 | 6.65 |

6.56. Венеція. Церква Іль Реденторе. 1576–1592 р. Арх. Палладіо

6.57. Церква Іль Реденторе. Фасад

6.58. Церква Іль Реденторе. Розріз, план

6.59. Венеція. Церква Сан Джорджо Маджоре. 1580 р., арх. Палладіо

6.60. Церква Сан Джорджо Маджоре. Фасад, план

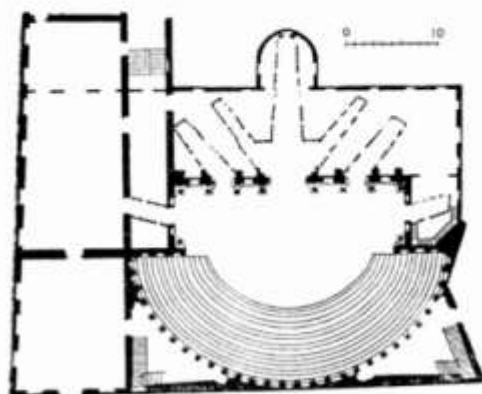
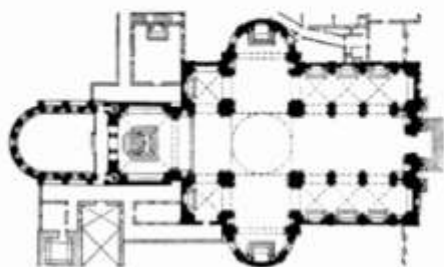
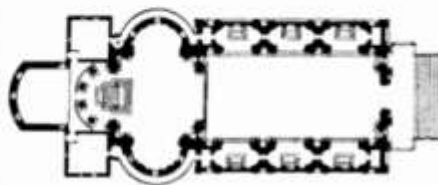
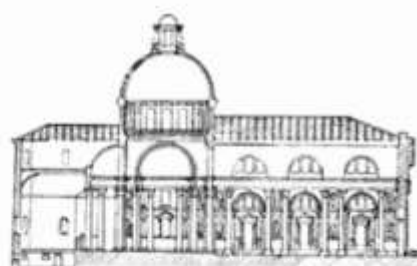
6.61. Церква Сан Джорджо Маджоре. Вид з боку лагуни

6.62. Церква Сан Джорджо Маджоре. Інтер'єр

6.63. Віченца. Театр Олімпіко. Відкритий у 1585 р. Розріз. Арх. Палладіо

6.64. Театр Олімпіко. План

6.65. Театр Олімпіко. Інтер'єр залу для глядачів



церкви вирішено цілісно (рис. 6.60). У світлому, сповненому ясного спокою ренесансному інтер'єрі єдиним маньєристичним елементом є наскрізне завершення хору, що нагадує театральну декорацію (рис. 6.62).

Церква Іль Реденторе (рис. 6.56) на о. Джудекка близька за композицією до попередньої будівлі, але її неф є значно ширшим (рис. 6.58), а обидва ордери в інтер'єрі не мають п'єдесталів та підіймаються просто від рівня підлоги. Це відбито в композиції фасаду: його середня частина домінує над боковими (рис. 6.57), великий і малий ордери спочивають на загальному п'єдесталі, від якого спускаються до набережної широкі й пологі мармурові сходи. Фасад Іль Реденторе є більш органічним і розкривається у всій урочистості при наближенні до церкви по каналу.

Останній твір Палладіо — театр Олімпіко у Віченці — одна з перших театральних будівель нового часу (рис. 6.65). Потреба в спеціальних театральних будівлях виникла у XV–XVI ст. у зв'язку з відродженням античної драми й комедії та постановкою старих і нових світських п'єс, розрахованих на широке коло глядачів. Театр Палладіо являє собою своєрідне повернення до принципів побудови античної театральної будівлі.

Загальна місткість залу для глядачів — близько 1000 чоловік. Місця для глядачів являють собою амфітеатр і оточені зверху колонадою, що маскує неправильну форму будівлі (рис. 6.64). Зал для глядачів і сцена перекриті загальною пласкою стелею (рис. 6.63). Внутрішні конструкції театру виконано з дерева, обробку інтер'єру — зі стукку.

Спираючись на вітрувіанську схему, Палладіо створив еліптичний амфітеатр і сцену з постійними декораціями, які зображують п'ять вулиць, що розходяться у шгучно посиленій перспективі. Завдяки своїй ширині, сцена зливається із залом для глядачів у єдиний об'єм. У цілісності інтер'єру важливу роль відіграє наростання багатства композиції до центру сцени — високої відкритої арки, побудовою якої Палладіо рішуче відмовляється від прийнятого в античному театрі принципу організації сценічного простору із глухою задньою стіною.

Творчий метод Палладіо, що дозволяв широко варіювати створені ним типи архітектурних композицій, теоретично осмислений у його трактаті “Чотири книги про архітектуру”, який було видано у 1570 р. у Венеції та неодноразово перевидано пізніше. Палладіо вплинув на архітектуру Західної Європи, особливо Англії, Франції й Росії, багато в чому визначивши естетичні ідеали, композиційні прийоми і навіть образи архітектурного стилю класицизму.

У XVI ст. містобудівні зміни стосуються не стільки планування міст, скільки їхнього зовнішнього вигляду. Зростає роль міського ансамблю, відбувається перебудова громадських центрів. Пошуки шляхів вирішення існуючих проблем міста викликають до життя таке явище, як проекти ідеальних міст. В архітектурі XVI ст. предметом творчої уваги стає пластична виразність архітектурної маси, зростає інтерес до розвитку глибинної осі архітектурної композиції, до круглих або овальних обрисів простору, що відіграло важливу роль у стилістичному становленні бароко.

**Контрольні запитання
для самостійного вивчення розділу 6**

1. Визначте особливості містобудування пізнього Відродження.
2. Які ідеї втілено в проектах ідеальних міст?
3. Визначте композиційні особливості ансамблю Капітолію в Римі.
4. Як формувався та втілювався задум собору Св. Петра в Римі?
5. Що нового вніс в розвиток архітектурної теорії і практики Він'йола?
6. Як відбувалася реконструкція громадського центру Венеції?
7. Охарактеризуйте основні положення теоретичних розробок Палладіо.
8. Яким був творчий метод Палладіо? Проілюструйте його дієвість на прикладах.

Рекомендована література

[1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11, 13, 15, 20, 27, 28]

Розділ 7. МИСТЕЦТВО ПІЗНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Для венеціанської школи характерним є розвиток олійного та слабкий розвиток фрескового живопису. Під час переходу від середньовічної системи до ренесансного реалістичного живопису венеціанці майже цілком відмовилися від мозаїки, підвищена блискуча й декоративна кольоровість якої вже не могла повною мірою відповідати новим художнім завданням. Подальший розвиток монументального живопису повинен був йти або у формах фрескового, стінного розпису, або на основі розвитку темперного й олійного живопису.

Фреска у вологому венеціанському кліматі дуже рано виявила свою нестійкість. Тому місце настінного живопису зайняло, у прямому розумінні цього слова, настінне панно на полотні, що виконувалося у техніці олійного живопису і було розраховане на певне приміщення.

Олійний живопис набрав особливо широкого й багатого розвитку у Венеції не тільки тому, що був найзручнішою для заміни фрески живописною технікою. Ще однією причиною стало те, що прагнення до передачі образу людини у тісному зв'язку із навколишнім природним середовищем, інтерес до реалістичного втілення тонального й колористичного багатства видимого світу можна було розкрити з особливою повнотою й гнучкістю саме у техніці олійного живопису.

Можливості, закладені в олійному живопису, розвивав у своїй творчості *Джорджоне* (1477/78–510), з ім'ям якого пов'язане перетворення Венеції на художній центр загальноіталійського значення і перехід венеціанського живопису до Високого Відродження.

У творчості Джорджоне склався ряд характерних для венеціанського мистецтва принципів, зокрема, зображення людини в єдності з навколишнім середовищем, із природою. Пейзаж у картинах Джорджоне стає сферою буття героїв, носієм їхнього поетичного настрою. Вони, як правило, перебувають у стані роздуму, внутрішнього споглядання, начебто прислухаються до музики, що звучить всередині них. У творчості Джорджоне важливе місце займає нова, світська тематика, складається своєрідний жанр, у якому творча уява художника пронизує подихом реального життя образи, навіяні античною міфологією, алегоричними або літературними мотивами.

До початкового періоду творчості Джорджоне належить його чудова композиція “Мадонна Кастельфранко” (рис. 7.1). Фігури в картині розташовано відповідно до традиційної композиційної схеми, що була прийнята для цієї теми низкою майстрів північно-італійського Відродження. Марія сидить на високому постаменті; праворуч

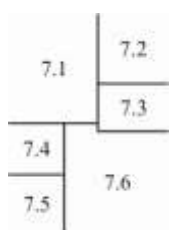
і ліворуч від неї — святий Франциск і місцевий святий міста Кастельфранко Лібералі. Кожна фігура, посідаючи певне місце в строго побудованій і монументальній композиції, все ж таки замкнута у собі. Композиція загалом має злегка урочистий і нерухомий характер. Разом із тим невимушене розташування фігур у просторій композиції, м'яка натхненність їхніх тихих рухів, поетичність образу самої Марії створюють у картині ту атмосферу трохи загадкової замисленої мрійності, що є такою характерною для мистецтва зрілого Джорджоне, який уникає втілення різких драматичних колізій.

Робота “Три філософи” (рис. 7.2) має незліченну кількість тлумачень. Деякі мистецтвознавці вважають її уособленням трьох віків: на картині зображені старець, чоловік середнього віку і юнак (автопортрет Джорджоне). Інші — ідентифікують представлені образи з видатними вченими: Аристотель — Птолемей — Піфагор. Треті — трактують картину як оповідальний сюжет: Марко Аврелій зі своїми вихователями. Композиція роботи також викликає різні трактування. Одне з них таке: темрява печери протиставлена ясності зовнішнього світу, як алегорія протиставлення Світла й Тьми.

При всьому індивідуальному розходженні образів філософи в першу чергу сприймаються не стільки як неповторні, яскраві, портретно охарактеризовані індивідуальності або, тим більше, як зображення трьох віків, скільки як втілення різних боків, різних граней людського духу.

Одним із найбільш загадкових за своїм сюжетним змістом творів Джорджоне цього періоду є “Гроза” (рис. 7.6). На диво тонко показано різноманітне життя природи: блискавка, що саянула з важких хмар; попелясто-сріблясті стіни будівель далекого міста; міст, перекинутий через річку; води, часом глибокі й недвижні, часом поточні; дорога, що в'ється; дерева й кущі, часом струнко тендітні, часом пишні, а ближче до переднього плану — уламки колон. У цей дивний, фантастичний пейзаж вписано загадкові фігури оголеної жінки, що годує дитину, та юнака пастуха. Всі ці різноманітні елементи утворюють своєрідне ціле. М'якість акордів, приглушена звучність фарб створюють певну живописну єдність. “Гроза” глибоко поетично відображає стримане хвилювання людської душі, пробудженої від своїх мрій відгуками далекого грому.

У портретах Джорджоне створено образи досконалих людей, які живуть складним духовним життям. Художник розкриває не стільки індивідуальність людини, скільки



7.1. Джорджоне. Мадонна Кастельфранко. 1504 р.

7.2. Джорджоне. Три філософи. 1504 р.

7.3. Джорджоне. Сільський концерт. Фрагмент. 1508–1510 рр.

7.4. Джорджоне. Портрет жінки. 1506 р.

7.5. Джорджоне. Портрет чоловіка. 1510-ті рр.

7.6. Джорджоне. Гроза. 1508 р.



її душевний настрій — мрійливий роздум з відтінком меланхолії. Тонко нюансований колорит Джорджоне завжди відповідає атмосфері настрою та багато в чому створює її. Такими є “Портрет жінки” (рис. 7.4) і “Портрет чоловіка” (рис. 7.5).

Одним із останніх творів Джорджоне є “Сільський концерт” (рис. 7.3). Ця картина залишилася незавершеною, і пейзажний фон у ній був дописаний молодшим другом й учнем Джорджоне — великим Тиціаном. Двоє юнаків музичують на тлі сільського пейзажу, зовсім не звертаючи уваги на оголених дівчат, які знаходяться поруч. Можливо, це німфи, яких може бачити тільки глядач. У цьому неймовірному сплетінні реального та ірреального на тлі прекрасного пейзажу — увесь Джорджоне.

Після ранньої смерті Джорджоне венеціанську школу живопису очолив *Тиціан* (1477–1576). Його творчий шлях охоплює етапи Високого й пізнього Відродження в специфічних умовах Венеції. Тиціан відіграв значну роль у формуванні типів і жанрів станкового живопису, що набув у Венеції широкого розвитку. Він був одним із творців монументальної вівтарної картини та одним із родоначальників пейзажу як самостійного жанру, він надав завершених форм міфологічному жанру, розробив різні типи портрету — від урочисто-парадного до інтимного, — додавши у них психологічної складності й глибини.

Тиціан став справжнім реформатором живопису: він розкрив невичерпні художні можливості колориту, затвердив принцип колірного ліплення форми. У його картинах втілювалися кращі риси венеціанського мистецтва: життєве повнокров'я образів, тісний зв'язок людей із навколишнім середовищем, поетичне почуття природи, відчуття святкової краси реального світу.

На відміну від Джорджоне, Тиціан не тяжів до образів одного певного складу. У його творчості, поряд з ідеальними образами, зустрічаються яскраві життєві характери, поруч із трагічними конфліктами — ідилічні сцени, монументальні полотна чергуються з картинами більш інтимного складу. Віддавши належне поетично-споглядальним образам пізнього Джованні Белліні й Джорджоне, далі Тиціан швидко відступає від концепції своїх учителів і вже на ранньому етапі творчості наділяє героїв особливою життєвою повнотою й яскравістю почуттів. Кращі образи Тиціана прекрасні не тільки фізично, але й духовно. Їм властива єдність почуття й думки, шляхетна натхненність людського образу. Так, Христос у його картині, на якій зображено Христа і фарисея (“Динарій кесаря”, рис. 7.8), розуміється як гармонічно досконала, але реальна, зовсім не божественна людина. Природним і шляхетним є жест його руки. Його виразне і прекрасне обличчя вражає світлою натхненністю.

Персонажі алегоричної композиції “Любов земна і небесна” (рис. 7.11) відображають два типи любові, споконвічну антитезу, що часто обговорювалася мислителями Відродження. Мета Тиціана — зобразити певний душевний стан. М’які та спокійні тони пейзажу, свіжість оголеного тіла, ясна звучність кольору гарного і трохи холодного за тоном одягу створюють враження спокійної радості. Рухи обох фігур величаво прекрасні й разом із тим сповнені життєвої чарівності. Спокійні ритми пейзажу, що стелиться позаду, наче відтіняють природність і шляхетність руху прекрасних людських тіл.

Яскраві побутові мотиви, разом із більш безпосереднім зображенням героїв, є неодмінною складовою в роботах, виконаних Тиціаном на міфологічні теми. У “Венері Урбінській” оголену богиню зображено в обстановці патриціанського будинку (рис. 7.10). Другий план картини прописано також ретельно, як і перший, простір має глибинний розвиток.

1540-ві рр. — час розквіту Тиціана-портретиста. Кращі з його портретів за своєю нещадною правдивістю, за стихійним відчуттям історизму в розумінні людських характерів, за різнобічністю останніх можна порівняти із шекспірівськими образами. Особливо гостро цю близькість до Шекспіра відчутно в груповому портреті, що зображує Павла разом із його внучатими племінниками Оттавіо й Алессандро Фарнезе (рис. 7.7).

Неспокійна настороженість старого, який злобливо й недовірко оглядається на Оттавіо, показна банальність вигляду Алессандро, плазуюча підлесливість молодого Оттавіо, по-своєму сміливого, але холодного й жорстокого лицеміра, створюють вражаючу за своїм драматизмом сцену. Тільки людина, вихована ренесансним реалізмом, була в змозі не побоятися показати так нещадно правдиво усю своєрідну силу й енергію цих людей і водночас розкрити суть їхніх характерів. Їхній жорстокий егоїзм, аморальний індивідуалізм із суворою точністю виявлений майстром через їхнє зіставлення й зігнення. Саме інтерес до розкриття характерів через їхнє зіставлення, до відбиття складної суперечливості взаємозв’язків між людьми спонукав Тиціана — по суті, уперше — звернутися до жанру групового портрету, що набув широкого розвитку у мистецтві XVII ст.

| | |
|------|------|
| 7.7 | 7.8 |
| 7.9 | 7.10 |
| 7.11 | |

7.7. Тиціан. Папа Павло з внучатими племінниками Фарнезе. 1546 р.
 7.8. Тиціан. Динарій кесаря. 1516 р.
 7.9. Тиціан. Портрет Карла V у кріслі. 1549 р.
 7.10. Тиціан. Венера Урбінська. 1538 р.
 7.11. Тиціан. Любов земна і небесна. 1515–1516 рр.



Інший напрямок у портретному живопису Тиціана продовжує й поглиблює реалістичну лінію ренесансного портрету. Це особливо яскраво можна побачити на прикладі портрету Карла V, що сидить у кріслі (рис. 7.9). Цей портрет в жодному разі не є попередником парадного офіційного барочного портрету. Він вражає нещадним реалізмом, з яким художник аналізує внутрішній світ людини, її властивості як людини і як державного діяча. Яскрава сила характеристики цієї складної, жорстокої, лицемірно-хитрої та разом із тим вольової й розумної людини відрізняється пластичною цілісністю й живописною яскравістю.

Пізній стиль Тиціана є вершиною його колористичних пошуків. Художник першим перейшов до широкого, вільного використання відкритого мазка. Потужні, глибокі колірні звучання виникають у результаті поєднання безлічі найтонших відтінків. Властиве Тиціану почуття кольору доповнюється загостреним відчуттям матеріальності фарби. Зв'язок образу й колориту виявляється тим органічніше, що фарба стає тією первісною стихією, з якої народжуються форми й драматичні сюжетні колізії. Наочна динаміка живописного процесу дозволяє сприймати образи наче в їхньому становленні, підсилює безпосередність їхнього впливу.

У творчості Паоло Веронезе (1528–1588), який здобував натхнення в громадському житті Венеції, з винятковою яскравістю виявилася святково-життєстверджувальна лінія венеціанського живопису. Теми свят, бенкетів, торжеств і тріумфів займають у його мистецтві головне місце. Веронезе тяжів до монументального живопису, створював декоративні ансамблі стінних і плафонних панно та фресок у церквах, палацах і віллах. Характерним є автопортрет майстра в одязі мисливця, включений у систему розписів вілли Барбаро (рис. 7.16). Він свідчить про бажання художника брати участь у житті в усіх його проявах.

Веронезе створював грандіозні композиції з безліччю жваво й яскраво окреслених персонажів і мальовничих епізодів. Дія зазвичай розгортається в палацових інтер'єрах. Ефектні костюми, багатство й краса архітектури, розкіш оздоблення надають полотнам надзвичайної пишноти.

Церква не могла пробачити Веронезе світську, язичницьку життєрадісність його біблійних композицій, що настільки різко суперечили церковній лінії у мистецтві, тобто відродженню містики, віри в тлінність плоті й вічність духу. Звідси й та неприємна розмова з інквізицією, яку довелося мати Веронезе з приводу занадто “язичницького” характеру його “Бенкету в будинку Левія” (рис. 7.12). Лише збережений світський характер правління в торговельній республіці врятував Веронезе від більш серйозних наслідків.

Найяскравіше особливості зрілого мистецтва Веронезе розкриваються у величезному (10 × 6 м) “Шлюб у Кані” (рис. 7.13). На тлі стрункої й пишної архітектури пронизаних світлом терас і портиків розгортається сцена бенкету, що охоплює близько ста тридцяти фігур. Слуги, музиканти, блазні, юнаки, розкішно одягнені прекрасні дами, бородаті чоловіки, поважні старці створюють сповнену руху яскраву композицію. Неспокійно гучний рух натовпу замкнуто із країв картини колонами, центр підкреслено симетрично розташованою довкола Христа групою. У цьому напрямку Веронезе продовжує традиції врівноважених монументальних композицій Високого Відродження. Взагалі, сенс цієї картини полягає не в моральній силі або драматичній пристрасності характерів, а в відображенні безпосередньої жвавості людей, які щасливо святкують свято життя. Живопис Веронезе будується на декоративному поєднанні звучних кольорів, об’єднаних загальним сріблястим тоном.

У творчості Веронезе 1570–1580-х рр. з’являються деякі ознаки кризи ренесансного світогляду. У його парадних полотнах цього часу помітними є холодна офіційність, зовнішня патетика — риси, що передують бароко. Такою є картина «Родина Дарія перед Александром Македонським» (рис. 7.14). Художник переносить дію картини у Венецію, зображуючи полонену родину персидського царя на колінах перед Александром. Багато персонажів, у тому числі й Александр, наділені портретною схожістю із членами родини Пізнані — замовників цієї роботи.

У 1574 р. внаслідок декількох великих пожеж вигоріла значна частина внутрішніх приміщень Палацу дожів. Були замовлені нові цикли, до виконання яких було запрошено Тинторетто й Веронезе. Останній зробив низку картин, серед яких цікавим є алегоричний “Тріумф Венеції” (рис. 7.17), яка насправді вже давно не була торжествуючою й непереможною. Поряд із цим у його мистецтво проникають настрої меланхолії і тривоги, почуття розпачу і скорботи, що відбиті в “Оплакуванні Христа” (рис. 7.15). Колорит стає більш вишуканим, складним і часом більш темним, похмурим; глибокі колірні співзвуччя доповнюються багатством тональних відтінків. Найбільш глибоко й широко трагічні протиріччя епохи відбилися у творчості Якопо *Тинторетто* (1518–1594). Якщо в картинах Веронезе показано патриціанську Венецію, то в творах

| | |
|------|------|
| 7.12 | |
| 7.13 | 7.14 |
| 7.15 | 7.16 |
| | 7.17 |

7.12. Паоло Веронезе. Бенкет у будинку Левія. 1573 р.

7.13. Паоло Веронезе. Шлюб у Кані. Фрагмент. 1563 р.

7.14. Паоло Веронезе. Родина Дарія перед Александром Македонським. 1568–1573 рр.

7.15. Паоло Веронезе. Оплакування Христа. 1581 р.

7.16. Паоло Веронезе. Мисливець. Роспис вілли Барбаро. 1560–1561 рр.

7.17. Паоло Веронезе. Тріумф Венеції. 1575–1577 рр.



Тинторетто з'являється образ народу. Його численні монументальні полотна, що зображують яскраві драматичні події, наповнені масами людей, охоплених загальним поривом. Усе насичено бурхливою динамікою, фігури зображені в складній динаміці і ракурсах, контрасти світлотіні підсилюють загальну драматичну напругу.

У “Диві Св. Марка”, що належить до раннього періоду, карбована пластика фігур поєднується із могутніми кольоровими звучаннями (рис. 7.22). Це велика та ефектна монументально-декоративна композиція. Юнака, який сповідує християнську віру, роздягнуто і кинуту язичниками на плити бруківки. За наказом судді він зазнає катувань, але святий Марк, що стрімко спускається з небес, робить чудо: молоти, палиці, мечі розбиваються об тіло мученика, що набуло загадкової невразливості. Група катів і глядачів із переляканим здивуванням схиляється над його розпростертим тілом. Їхні об'єми змодельовані досить пластично, їхні рухи сповнені тієї закінченої виразності жесту, що є такою характерною для мистецтва Відродження. Однак стрімкий політ — падіння святого Марка, який вривається згори у композицію картини, вносить момент надзвичайної динаміки, створює відчуття величезного простору, що знаходиться за межами рами картини.

Зрілість Тинторетто характеризує цикл панно у Скуола Гранде ді Сан-Рокко у Венеції. Серед картин цього циклу зустрічаються і незвичайні за масштабами монументально-драматичні композиції (такі як “Розп'яття”, рис. 7.23), і твори, відмічені глибоко демократичним тлумаченням теми (“Поклоніння пастухів”, рис. 7.20), і яскраві образи природи (“Втеча до Єгипту”, рис. 7.19). Героями циклу є народні маси, які вперше в мистецтві виступають як активна сила, що бореться й страждає. Живописна манера Тинторетто відрізняється тут винятковою свободою. На зміну яскравій мальовничості ранніх робіт. Якщо в картинах Веронезе показано патриціанську Венецію, то в творах Тинторетто приходить більш стриманий, але сповнений внутрішнього напруження колір.

Пізньою роботою майстра є “Таємна вечеря” у церкві Сан Джорджо Маджоре у Венеції (рис. 7.21). Вона відрізняється підвищеною натхненністю образів, поривчастою

| | |
|------|------|
| 7.18 | 7.19 |
| | 7.21 |
| 7.20 | 7.22 |
| 7.23 | |

7.18. Тинторетто. Автопортрет. 1590 р.

7.19. Тинторетто. Втеча до Єгипту. 1582–1587 рр.

7.20. Тинторетто. Поклоніння пастухів. 1579–1581 рр.

7.21. Тинторетто. Таємна вечеря. 1592–1594 рр.

7.22. Тинторетто. Диво Св. Марка. 1548 р.

7.23. Тинторетто. Розп'яття. 1565 р.



імпульсивністю живописної побудови і драматичною боротьбою світла й темряви. Фігури не постають перед глядачем, їх наче вихоплено із простору природного середовища. Стіл, що за ним сидять Христос і апостоли, зображено у різкому діагональному ракурсі. Догори піднімаються зроблені у техніці гризайлю ангели, створюючи усередині приміщення небесну сферу. Домінантою є світла фігура Христа, який переломлює хліб.

Тинторетто прагне до цілісності композиції, що є природною для завершеного художнього твору. Але порівняно з майстрами попереднього етапу, він гостро відчуває складне багатоголосся життя, де велике, головне ніколи не з'являється у чистому вигляді. Творчість Якопо Тинторетто завершує розвиток художньої культури Відродження в Італії й передбачає собою мистецтво XVII ст.

У XVI ст. містобудівні зміни стосуються не стільки планування міст, скільки їхнього зовнішнього вигляду. Зростає роль міського ансамблю, відбуваються перебудови центрів історичних міст. Розвивається теорія містобудування, чому сприяє поширення проектів ідеальних міст. Предметом творчої уваги в архітектурі стають пластична виразність архітектурної маси, розвинення глибинної осі архітектурної композиції, інтерес до круглих або овальних обрисів простору, що відіграло важливу роль у стилістичному становленні бароко.

Контрольні запитання для самостійного вивчення розділу 7

1. Визначте особливості венеціанської школи живопису.
2. Які характерні риси живопису Джорджоне?
3. Що нового вніс в розвиток живопису Тиціан?
4. Опишіть, як відбувалася еволюція творчої манери Тиціана.
5. Охарактеризуйте колористичні пошуки Веронезе.
6. Які ідеї втілював у своїй творчості Якопо Тинторетто?

Рекомендована література

[1, 4, 5, 7, 15, 17, 20, 21, 25]

Розділ 8. МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА І МІСТОБУДУВАННЯ ІСПАНІЇ ТА ФРАНЦІЇ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Іспанія. Початок нового етапу у розвитку художньої культури країни відзначений формуванням на межі XV–XVI ст. загальнонаціонального іспанського мистецтва, а в архітектурі — загальноіспанського стилю «платереско». Об'єднана Іспанія перетворилася в найбільшу світову державу, володіння якої охоплювали багато країн Європи й Америки. З розвитком товарно-грошових відносин піднялися міста, населення яких, як і всюди в епоху Відродження, було носієм найбільш передових ідей часу. Глибоко народна міська культура, звільняючись від догматичних пут середньовіччя, переймалася гуманістичними поглядами й реалістичними тенденціями.

Але XVI ст., початок якого обіцяв Іспанії багатство й мир, завершилося катастрофою, від якої іспанський абсолютизм вже не зміг оговтатися. Слідом за загибеллю “Непереможної Армади” (1588), сталися подальші поразки. Грабіж американських колоній руйнував консервативну економіку метрополії. Церква і заснована ще в 1480 р. інквізиція гнобили думку й прискорювали господарський занепад країни, переслідуючи “єретиків” — найчастіше ремісників і купців з маврів та євреїв. Ставши оплотом феодальної реакції, іспанський абсолютизм душив як демократичні рухи міст і селянства, так і визвольну боротьбу пригнічених країн. Наприкінці XVI — XVII ст. творчі сили народу, що мали величезний потенціал розвитку, але були затиснені у лещатах феодально-клерикального режиму, винайшли собі вихід у літературі й мистецтві, переважно образотворчому. За цим періодом блискучих завоювань реалізму давно закріпилася слава “Золотого століття” національної культури Іспанії.

Початок XVI ст. ознаменувався бурхливим розвитком будівельної діяльності, забезпеченої припливом капіталу з Америки. Виник стиль “платереско”, який став національним архітектурним стилем іспанського Відродження. Цю назву він одержав пізніше, за аналогією з ювелірним мистецтвом (“платерія”). Фасад колегії Сан Грегоріо у Вальядоліді побудовано в 1496 р. за проектом Хуана де Гуаса. Це один із найтиповіших творів раннього платереско (рис. 8.4). У композиції порталу, що нагадує візерунковий щит, який виступає з основної площини будівлі, переважають готичні декоративні мотиви. Оздоблення порталу не відповідає строгим законам тектоніки, воно розраховане, насамперед, на створення яскравого декоративного враження.

Аналогія такого порталу з іспанським завітарним образом — ретабло — безсумнівна, тим більше що на межі XV–XVI ст. мистецтво ретабло сягнуло в Іспанії вищого розквіту. Тут важко розмежувати творчість архітектора і творчість скульптора.

Розуміння скульптури ще залишалося готичним. Скульптура не набула ще самостійного значення — вона поєднана з архітектурою, народжуючись, як у середньовічних соборах, з маси будівлі (рис. 8.2).

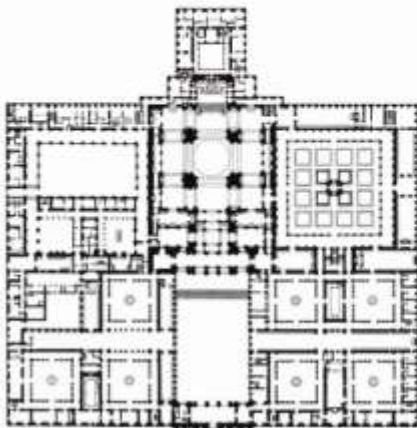
Одну з найбільш оригінальних споруд — палац герцогів Інфантадо у Гвадалахарі — виконано Хуаном *де Гуасом* (? –1497). Це приклад спроби створення типу триповерхового палацу тільки на основі місцевих традицій, без використання італійських зразків. Завдання було ускладнено тим, що весь ранній платереско являє собою етап доордерної архітектури. Звідси певна архаїчність зовнішнього вигляду будівлі. Звернення до мавританських традицій особливо позначилося в оформленні фантастичної, казкової двоярусної аркади внутрішнього подвір'я (рис. 8.1).

Другу фазу Відродження в архітектурі Іспанії (1530–1570) відзначено значним проникненням у будівництво ренесансних форм безпосередньо з Італії. Якщо джерела “платереско” знаходилися у художньому ремеслі, у тонкій, рукодільній майстерності середньовічних цехів, то “обро дель романо” — це стиль італійського Високого Відродження, “вчена”, доктринальна архітектура, просторово-тектонічний лад якої підлягає певним закономірностям пропорцій і форм, що не залежать від часу й місця.

Світодержавним прагненням Карла V, який не любив культури Іспанії, позанаціональний характер такої архітектури відповідав краще, ніж примхливі форми чисто іспанського “платереско”. Його палац у Гранаді виконано за проектом П. Мачуки, який навчався, воочевидь, у Римі. Тут усе принесено в жертву симетричності величезної квадратної в плані споруди, що містить у собі кругле внутрішнє подвір'я (рис. 8.3). Двоярусні фасади, рустований перший поверх і розчленований іонічним ордером другий нагадують деякі будівлі школи Браманте. У цій раціональній і холодній будівлі, що протистоїть сусідній Альгамбрі, немає нічого іспанського. Вона так і залишилася недобудованою.

У другій половині XVI ст. Філіпп II відродив у країні атмосферу релігійної нетерпимості. Розпочався неухильний занепад економіки країни в атмосфері клерикальної реакції, що скувала громадське життя. Нова королівська резиденція Ескоріал, — яку Філіпп II задумав як комплекс, що включає монастир, церкву, усипальницю, бібліотеку й семінарію, символізувала сутність встановленої ним системи

| | | |
|-----|-----|---|
| 8.1 | 8.2 | 8.1. Патію Львів в палаці Інфантадо. 1483 р. Арх. Х. де Гуас |
| 8.3 | 8.4 | 8.2. Даміан Формент. Ретабло собору в Уеске. 1520–1541 рр. |
| 8.5 | 8.6 | 8.3. Палац Карла V. Гранада. Поч. у 1526 р. Арх. П. Мачука |
| | | 8.4. Вальядолід. Колегія Сан Грегорію. Фасад. 1496 р. Арх. Х. де Гуас |
| | | 8.5. Ескоріал. План. 1563–1584 рр. Арх. Х. де Еррера |
| | | 8.6. Ескоріал. Загальний вигляд. 1563–1584 рр. Арх. Х. де Еррера |



бюрократичного абсолютизму (рис. 8.6).

Захопленість при дворі теоріями Вінйоли та Палладіо відобразилася в Ескоріалі в чіткій геометричній композиції та у льодовій наготі форм, що замінили пишні вбрання “платереско” (рис. 8.5). Проект Ескоріалу, створений Х. Б. де Толедо, який пройшов римську школу, було розроблено у деталях і здійснено його спадкоємцем Х. Б. де Еррера (1530–1597). Завоювавши безмежну довіру короля, Еррера контролював усе монументальне будівництво в країні, окрім церковного, насаджуючи всюди позбавлений оздоблення стиль Ескоріалу (стиль “десорнаментадо”, або “ерререско”). Послідовники Х. Б. де Еррера продовжували насаджувати цей стиль аж до середини XVII ст., будуючи увінчані куполами одноманітні об’єми й строго регулярні комплекси з кутовими вежами.

Завдання ствердження суб’єктивного начала в іспанському мистецтві з великою яскравістю й силою було вирішено першим великим живописцем Іспанії — Ель Греко (1541–1614). Його мистецтво — втілення тієї катастрофи, що завершує епоху Відродження. Образ людини наділено у нього підвищеною натхненністю, але він позбавлений героїчного начала, властивого, наприклад, Тинторетто; доля героїв Греко — сліпа покірність вищим містичним силам.

Мистецтву Греко характерні експресивні прийоми композиції, рисунка, та сприйняття простору, почуття ритму, але найбільш важливе й значне в його образній системі — колорит. Художник досягає виняткового сяйва фарб, що немов випромінюють внутрішнє полум’я. У картині “Поклоніння пастухів” (рис. 8.10) фігури учасників сцени здаються провідниками божественного світла, велика кількість несподіваних рефлексів надає гамі Греко величезної емоційної напруженості.

Одна з найзнаменитіших робіт Греко — “Поховання графа Оргаса” (рис. 8.14). В основу її сюжетного задуму покладено середньовічну легенду про чудесне поховання благочестивого графа Оргаса святими Августиним і Стефаном. Урочисто-скорботну сцену похоронної церемонії розміщено в нижній частині картини. Угорі розверзається небо,

| | | |
|------|------|------|
| 8.7 | 8.8 | 8.9 |
| | 8.11 | 8.12 |
| 8.10 | | |
| | 8.14 | |
| 8.13 | | |

8.7. Ель Греко. Поховання графа Оргаса. Фрагмент. 1586 р.

8.8. Ель Греко. Святий Людовік, король Франції. 1592–1595 рр.

8.9. Ель Греко. Дама у хутрі. 1577–1580 рр.

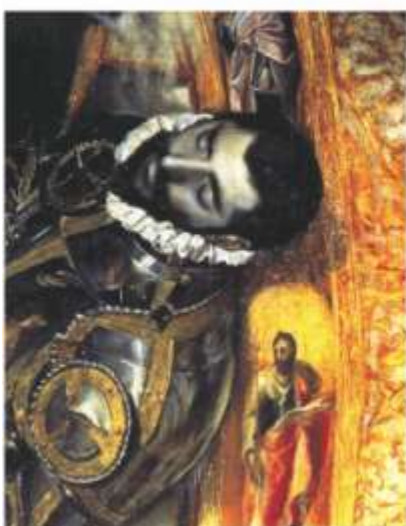
8.10. Ель Греко. Поклоніння пастухів. 1610 р.

8.11. Ель Греко. Вид Толедо. 1610–1614 рр.

8.12. Ель Греко. Хлопчик, що роздмухує скіпку. 1575 р.

8.13. Ель Греко. Поховання графа Оргаса. Фрагмент. 1586 р.

8.14. Ель Греко. Поховання графа Оргаса. 1586 р.



і Христос на чолі сонму святих приймає душу покійного. Містичне чудо складає основний зміст картини. Разом з тим зображення учасників похоронної меси, в образах яких Греко створив чудові портрети своїх сучасників, вносить у картину відчуття реальності. Складне зіставлення різних образних планів проявляється навіть у деталях. Так, парчеву ризу св. Августина прикрашено зображеннями епізодів із його життя (рис. 8.13). Це не просто гарна вишивка, а ціла картина, що надає всьому твору життєвості та багатоплановості.

У портретах своїх сучасників художник намагався розкрити натхненний внутрішній світ людської особистості. Таким є його портрет Людовіка IX, короля Франції, що відрізняється великою психологічною виразністю (рис. 8.8). Серед небагатьох жіночих портретів майстра виділяється сповнений складного внутрішнього життя образ тендітної великої Ієроніми Кувас, дружини Греко (рис. 8.9). Винятковим для Греко ліризмом перейнята робота “Хлопчик, що роздмухує скіпку” (рис. 8.12).

Уособлення Трої, що гине, — це образ Толедо, зображення якого було тлом багатьох картин Греко. Художник запам’ятав досить точно деякі архітектурні пам’ятники стародавнього міста. Однак його приваблювало не стільки конкретне зображення вигляду Толедо, скільки, можливо, створення більш складного, узагальненого образу фантастично прекрасного міста-світу, що виникає у вигляді тривожного неясного міражу. Глибоким трагізмом овіяний цей образ, що хвилює Греко у його чудовому пейзажі “Вид Толедо” (рис. 8.11).

Греко не мав послідовників. Завершуючи певний етап в історії іспанського мистецтва, його творчість одночасно уособлює своєрідну межу поміж двома великими художніми епохами, коли на зміну традиціям Відродження, що пішли у минуле, приходить новий художній етап — мистецтво XVII сторіччя.

Франція. До початку XVI ст. Франція являла собою єдину державу, найбільшу за територією та кількістю населення в Західній Європі. Зі ствердженням абсолютизму було нерозривно пов’язане утворення єдиної національної держави, ствердження єдиного правопорядку, об’єднання економічних, військових і культурних сил панівних класів. Пафос політичних й економічних перетворень, що розгорнулися в цей час у загальнодержавному масштабі, визначив розквіт гуманізму у Франції.

За Франциска I по всій Франції було розгорнуто велике будівництво, яке здійснювали як запрошені з Італії, так і місцеві архітектори. Розпочате ще за Людовіка XII спорудження замку в Блуа було продовжене під керівництвом французьких зодчих Шарля Віара й Жака Сурдо. Поруч із Корпусом Людовіка XII, спорудженим із цегли й білого каменю за готичною будівельною системою, вони створили найбільш значну частину ансамблю — корпус Франциска I — самотійну

і нову за типом будівлю. Видатна частина фасаду — напіввиступаюча з нього сходовая вежа. Вона рясно прикрашена орнаментом, що складається з масок, трофеїв, емблем, канделябрів, різних декоративних мотивів, а також скульптурою (рис. 8.21). Сходи в Блуа стали зразком для багатьох сходів у будівлях французького Ренесансу.

Грандіозним будівництвом замку Шамбор (рис. 8.15) послідовно керували французькі майстри Жак і Дені Сурдо, П'єр Нево та інші. Розташування замку у величезному парку, обнесеному стінами, його органічний зв'язок із пейзажем, поєднаність і співпідпорядкованість усіх частин будівлі складають його неповторну чарівність. Нові будівельні принципи в ньому явно переважають над традиціями готики, що достатньо збереглися. Усі три поверхи замка строго розчленовані пілястрами, вежі розташовані симетрично, симетричним є увесь план споруди (рис. 8.17).

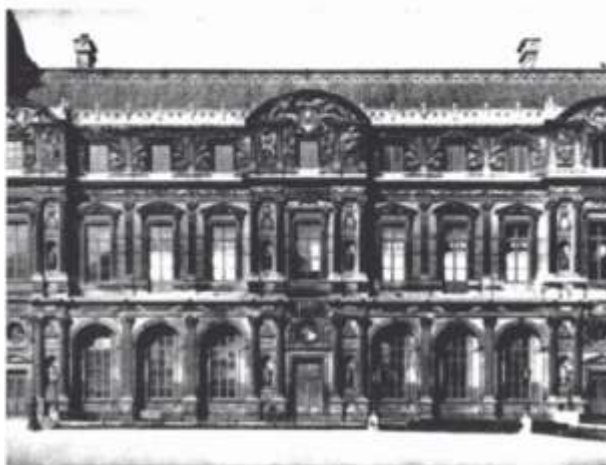
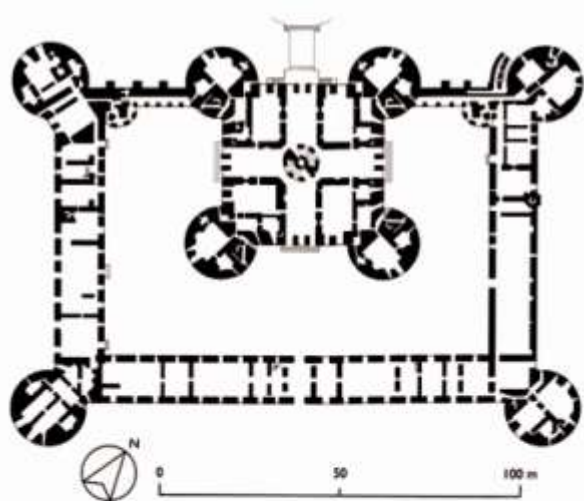
Композицію замку Азе-ле-Рідо (рис. 8.18) повністю підпорядковано природному оточенню. Витончена, мальовничо розташована будівля з найтоншими деталями містить перші у Франції сходи із прямими маршами. Замок Валлансе (рис. 8.19) має грандіозні розміри й відрізняється асиметричною композицією.

Стрімкого відновлення зазнали міські будинки й готелі заможних родин. Їхні переважно симетричні фасади являють чудеса декоративної фантазії зодчих, чиї імена залишилися невідомими. Характерний приклад такої архітектури — Готель Гуен у Турі (рис. 8.16).

З 1540-х років XVI ст. у Франції починає працювати блискуча плеяда архітекторів. Найбільш видатним із них був П'єр Леско (1510–1578), що часто співпрацював зі скульптором Гужоном. Наслідком їхньої співпраці став новий фасад Лувру (рис. 8.20). У західному фасаді Лувру впевнено застосовано витлумачену по-своєму систему античного ордеру з урівноваженими горизонтальними й вертикальними членуваннями фасаду. Стіну насичено прикрасами, але не переобтяжено ними. У центрі Парижа був створений один із кращих зразків архітектури французького зрілого Ренесансу.

Історія архітектури французького Відродження завершується на рубежі XVI і XVII ст. Архітектура не тільки засвоїла уроки італійського Відродження, але й вступила на шлях самостійної творчості у тому ж напрямку.

| | | |
|------|------|--|
| 8.15 | 8.16 | 8.15. Замок Шамбор. Загальний вигляд. 1519–1540 рр. |
| 8.17 | 8.18 | 8.16. Тур. Готель Гуен. XV–XVI ст. |
| 8.19 | 8.21 | 8.17. Замок Шамбор. План. 1519–1553 рр. |
| 8.20 | | 8.18. Замок Азе-ле-Рідо. Загальний вигляд. 1518–1529 рр. |
| | | 8.19. Замок Валлансе. Загальний вигляд. Середина XVI ст. |
| | | 8.20. Париж. Лувр. Західний фасад. Поч. у 1546 р. Арх. П. Леско, Ж. Гужон. |
| | | 8.21. Замок у Блуа. Сходи дворового фасаду. 1515–1524 рр. |



Основоположником живопису раннього французького Відродження вважається Жан Фуке (1420–477/81), який жив і працював у Турі. Фуке був добре знайомий із творами нідерландських майстрів, а також із досягненнями культури італійського Відродження: кілька років він провів в Італії, у Римі. Однак сприйнявши окремі риси мистецтва Італії й Нідерландів, він зберіг самобутність світосприйняття і зумів виробити власну художню манеру. Характерною є його робота “Мадонна з Немовлям”: спокійна стоїть Марія, підтримуючи Немовля, що сидить поперед неї (рис. 8.22). Їхні бліді безкровні тіла, сіро-блакитна сукня й горностаєва мантия Марії різко виділяються на тлі вогненно-червоних і яскраво-синіх фігурок немовлят-херувимів, що тиснуться навколо трону. Лаконізм кольору, стриманого й насиченого, підкреслює парадність композиції.

Одним із найвизначніших майстрів французького портрету був Жан Клуе Молодший (1485/86–1541). Йому приписується портрет Франциска I (рис. 8.23), на якому король представлений в усій красі своєї слави. Історики наділяють Франциска I найрізноманітнішими епітетами: честолюбний, пихатий, підступний, хоробрий, сластолюбний тощо. Усі ці якості можна побачити в людині, зображеній на портреті.

У французькій скульптурі ренесансний життєрадісний характер більше за все відобразився у творчості Жана Гужона (1510–1566/68). Справжній представник епохи Відродження, Гужон був різнобічно обдарованою людиною. Блискучий декоратор і архітектор, малювальник і гравер, він ілюстрував перший переклад французькою мовою трактату Вітрувія (1547), вивчав твори античних майстрів і художників італійського Відродження. Але, звичайно, головні його досягнення стосуються галузі скульптури.

Барельєф “Оплакування Христа”, що було виконано для амвону церкви Сен Жермен Локсеруа (рис. 8.24), відрізняють чіткі форми та лінійний ритм. Рельєфи Фонтана Німф, який прозвали Фонтаном Невинних, у Парижу — одне з найвищих досягнень Гужона (рис. 8.27). Архітектурну частину фонтану було створено Леско. Головні рельєфи розміщалися у вузьких проміжках між пілястрами. Це зображення божеств, що уособлюють сили природи. Музикальність ритму кожної форми, характер поетичних образів німф перебувають у повній відповідності із призначенням рельєфів.



8.22. Ж. Фуке. Мадонна з Немовлям. 1451 р.

8.23. Ж. Клуе Молодший. Портрет Франциска I. 1525–1530 рр.

8.24. Ж. Гужон. Оплакування Христа. Рельєф для алтарної прегради церкви Сен Жермен Локсеруа. Фрагмент. 1544–1545 рр.

8.25. Ж. Гужон. Діана. Статуя для фонтану замку Ане. Мармур. 1558–1559 рр.

8.26. Ж. Пілон. Гробниця Валентини Бальбіані. Фрагмент. 1583 р.

8.27. Ж. Гужон. Німфа. Рельєф Фонтана Невинних. Мармур. 1547–1549 рр.



З ім'ям Гужона пов'язують статую Діани, що призначалася для прикраси фонтана замку Ане (рис. 8.25). Низка дослідників схильна приписувати її Пілону. Скульптор у цій статуї, зображуючи оголену жіночу фігуру, прославляє красу людини. Спокій і грація богині поєднуються з вишуканістю, що трохи нагадує роботи майстрів школи Фонтенбло.

Протиріччя пізнього Відродження відобразилися у творчості видатного скульптора Франції Жермена *Пілона* (1535–1500), майстра-самородка, який вийшов із простого селянського середовища. У своїх зрілих творах Пілон звільняє скульптуру від підлеглого стосовно архітектурного ансамблю декоративного значення. Так вирішено гробницю Валентини Бальбіані (рис. 8.26). Особлива натхненність і витонченість відрізняють вигляд Валентини Бальбіані. Її зображено напівлежачою на саркофазі, на ній багате вбрання і головний убір. На хвилину вона відірвалася від книги, яку читала, і замислилася. Вражаюче пластичне моделювання форм відбиває фактуру матеріалів: ніжність шкіри, пружність локонів, щільність візерункової парчі. Внизу на саркофазі розташовано рельєф — напівзотлілий труп старої як уособлення смерті.

Мистецтво пізнього Пілона — драматичне, нещадно й різко розкриваюче людські характери, є не менш типовим для пізнього Відродження, ніж просвітлена, життєрадісна творчість Гужона.

Основою розвитку культури Відродження в Іспанії і Франції стають об'єднання й зміцнення держав, а також ріст і розквіт міст. Знайомство з культурою Відродження Італії не приводить до прямого запозичення форм і прийомів італійської архітектури та мистецтва. Кращі твори іспанського і французького Відродження засновані на усвідомленні й творчій переробці досягнень Італії з урахуванням сформованих національних традицій. Своєрідність умов формування культури Відродження в Іспанії і Франції стає основою для створення самобутніх пам'яток архітектури та мистецтва, в яких знайшли висвітлення ідеї гуманізму.

Контрольні запитання для самостійного вивчення розділу 8

1. Назвіть передумови розвитку в Іспанії культури Відродження.
2. Що таке стиль «платереско»? Які його характерні риси?

3. Які риси національного характеру знайшли відображення в творчості Ель Греко?
4. У чому полягає своєрідність формування архітектури та мистецтва Відродження У Франції?
5. Які типи споруд були найбільше поширені в ренесансній архітектурі Франції?
6. Охарактеризуйте особливості втілення ренесансних ідей у французькому живопису та скульптурі.

Рекомендована література

[6, 7, 15, 17, 20, 28]

Розділ 9. МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ ПІВНІЧНОЇ ЄВРОПИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Архітектура Нідерландів. У XVI ст. у торгових центрах Нідерландів розвивається нова, ренесансна архітектура. Торговельні зв'язки з Італією та Францією дозволяли запрошувати іноземних майстрів, а місцевих — відправляти для навчання за кордон. Поширенню ренесансних ідей в архітектурі Нідерландів сприяли переклади трактатів Вітрувія (1537) і С. Серліо (1539), гравюри й теоретичні твори нідерландських архітекторів.

Нововведення, насамперед, відобразилися у будівництві та укріпленні кам'яних міських стін, що були до того дерев'яними. Італійські інженери проектували укріплення Амстердама, Антверпена, Хертогенбоса, Мідделбурга та інших міст. На воротах фортечних стін з'явилися мотиви класичної архітектури. Усередині стін зберігалася середньовічна структура міста: площі з периметральною забудовою та безперервними рядами будинків на вузьких вулицях, але фасади набували нового вигляду завдяки ордерним членуванням, класичним пропорціям і декоративним деталям.

У найбільш чистому вигляді композиційні та декоративні прийоми Відродження застосовувалися в палацах знаті, де працювали майстри з Італії. Перебудовувалися житлові будинки іменитих городян та будинки гільдій. Перероблені класичні мотиви тут переплігалися, часом дуже вигадливо, зі старими готичними традиціями. Зберігаючи середньовічну структуру будинку і традиційне чергування цегли з кам'яними прошарками, будівельники широко застосовували обрамлення прорізів каменем, східчасті фронтони, карнизи, еркери, ордерні членування, великі вікна із частим плетінням, а потім — і пишний скульптурний декор. Особливо мальовничими та декоративними є будинки гільдій, де поряд із діловими приміщеннями облаштовували зали для свят. Прикладом такого будинку є будинок риботорговців “де Залм” в Мехелені (рис. 9.6).

Традиції “полум'яніючої готики”, яскрава, насичена орнаментальність довго трималися в адміністративних і культових будівлях. Різноманітними є будинки міських ваг: пізньоготичний в Девентері, витриманий у монументальних класичних формах — у Харлемі, нарядний, прикрашений візерунковою кладкою цегли й каменю та увінчаний годинниковою вежею — в Алкмарі (рис. 9.4).

Спочатку ренесансні мотиви лише нашаровувалися на готичну основу будинку. Але згодом традиційні та класичні елементи злилися в особливий стиль, що відрізнявся мальовничістю, декоративним використанням ордера та ренесансного декору. Такими були дерев'яна дзвіниця над собором Гроуте керк у Харлемі, стара ратуша в Гаазі,

фасад Міської канцелярії в Брюгге — “Ауде Гриффі” (рис. 9.5). Цей стиль зазнав великого розвитку й багатства в інтер’єрах.

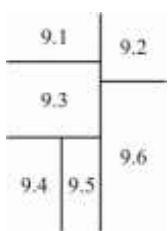
Більш органічно принципи готичної й ренесансної архітектури поєднані в архітектурних формах оточеного аркадою монументального двору в Палаці юстиції (колишньому палаці єпископів) у Льєжі (рис. 9.2).

Найзначніша пам’ятка нідерландського Ренесансу — створена Флорисом ратуша в Антверпені (рис. 9.1). Готична вертикаль центральної частини з маленькою вежею-фронтоном врівноважується горизонтальною довжиною будинку й горизонтальними членуваннями, а традиційний надлишок укрупненого в центрі декору — рівномірним ритмом великих вікон.

Що стосується церковного будівництва, то нідерландська архітектура XV–XVI ст. не залишила великих пам’яток культового характеру. У цей період завершувалося будівництво храмів, розпочате у попередні сторіччя. Характерними елементами культових споруд були вежі, які досягали іноді більше ста метрів у висоту й мали різноманітні складні завершення (див. рис. 9.5).

У низці будівель кінця століття декор стає неспокійним і примхливим, набуваючи маньєристичного характеру. Формується й чисто нідерландська традиція поєднання змішаної кладки із класичними деталями, що набуде розвитку в XVII ст.

Архітектура Німеччини. Наприкінці XV–XVI ст. у Німеччині розпочався ранній період капіталістичного розвитку, що проходив у складних умовах політичної й економічної роздробленості країни. Гостра класова боротьба, Реформація і відповідна католицька реакція, сперечання нових гуманістичних принципів зі стійкими середньовічними пережитками визначили суперечливість німецької ренесансної культури XVI — поч. XVII ст., що з труднощами завойовувала свої позиції й рано вступила в смугу кризи. Головна ініціатива в будівництві належала князям, які більше за інших виграли від політичних міжусобиць, а також багатому бюргерству, значення якого зросло з економічним підйомом міст.



9.1. Антверпен. Ратуша. Загальний вигляд. 1561–1565 рр.

Арх. Корнеліс Флорис

9.2. Льєж. Палац князів-єпископів (нині Палац юстиції). Двір. 1526–1536 рр.

Арх. Арт ванн Мулкен

9.3. Брюгге. Ауде Гриффі (міська канцелярія). 1535–1537 рр.

Арх. Христіан Сиксденірс.

9.4. Алкмар. Будівля міських ваг. Загальний вигляд. 1582 р. Вежа — 1597–1599 рр.

9.5. Амстердам. Вежа церкви Ауде керк. 1564–1565 рр. Арх. Йост Білхамер

9.6. Мехелен. Будинок гільдії риботорговців (де Залм). 1530–1534 рр.

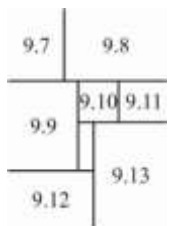


Архітектура цього періоду має переважно світський характер. Основні типи будівель склалися вже в попередній період, але вони набувають тепер нового художнього вигляду, значно зростає увага до комфорту і зручностей житла, а разом із тим до імпозантності зовнішнього й внутрішнього вигляду будинків.

З другої половини століття потужною хвилею (головним чином, за посередництвом Нідерландів) ренесансні архітектурні форми поширюються в північних містах. Часом довільно витлумачені, вони нашаровуються на готичну основу й утворюють мальовниче, часто мало пов'язане з тектонікою будинку декоративне оздоблення. Дрібні архітектурні мотиви — пілястри, карнизи, консолі, що часто вкриті примхливим орнаментом, — накладаються на традиційні фасади з високими фронтонами та еркерами. Ці мотиви часто запозичені з таких джерел, як архітектурні фони картин, графіка й декоративні вироби.

Наприкінці XVI й особливо з початку XVII ст. середньовічні риси у німецькій архітектурі поступово зникають, ренесансні принципи втілюються більш послідовно й систематично. Провідною фігурою в будівництві в XVI ст. стає фахівець-архітектор, що перебуває, здебільшого, на придворній службі. Багато великих будівельних замовлень передавалися італійським майстрам або їхнім наслідувачам — нідерландцям. Німецькі будівельники мали, як правило, менші знання й досвід і значною мірою зберігали залежність від цехів. Але саме вони широко впровадили вільно трактовані форми італійського Відродження в міське будівництво.

Міста в XVI ст. здебільшого зберігали свою середньовічну структуру, хоча нові будівлі надавали їм більш різноманітний, представницький і мальовничий вигляд. У низці місцевостей будинки, як і раніше, виводилися на вулицю вузьким, завершеним фронтоном боком, як, наприклад, у Мильтенберзі (рис. 9.10). Більшу привабливість вулицям багатьох міст Німеччини надавали галереї перед першим поверхом, що зустрічалися частіше, ніж важкий глухий цоколь, характерний для італійських палаццо. В першій половині XVI ст. відновлюється будівництво палаців. Палац Хартенфельс у Торгау, архітектор К. Кребс, ще трохи безладний за плануванням, має елементи ренесансної архітектури.



9.7. Хільдесхайм. Будинок гільдії м'ясників. 1529 р.

9.8. Ратуша у Ротенбурзі. Загальний вигляд. Поч. у 1572 р. Арх. Я. Вольф

9.9. Нюрнберг. Будинок Пеллера. Двір. 1602–1607 рр. Арх. Я. Вольф

9.10. Мильтенберг. Міська площа. XV ст.

9.11. Кельн. Портик ратуші. 1569–1573 рр. Арх. В. Фернуккен

9.12. Торгау (округ Лейпциг). Замок Хартенфельс. Фрагмент зовнішніх сходів. 1533–1535 рр. Арх. К. Кребс

9.13. Торгау (округ Лейпциг). Замок Хартенфельс. Зовнішні сходи. 1533–1535 рр. Арх. К. Кребс



Справжнім шедевром є вежа північного флігелю, у якій розташовано чудово оброблені відкриті кам'яні сходи (рис. 9.12, 9.13).

У XVI ст. з'явилися найбільш гарні зразки фахверкової архітектури, такі як будинок гільдії м'ясників у Хільдесхаймі (рис. 9.7). Тут наочно виступають особливості північного нижнесаксонського будинку: аркові ворота в центрі фасаду, єдина висока покрівля; часто поставлені стійки, укріплені розкосами, несуть балки проміжних перекриттів; значно виступаючі верхні поверхи підтримуються консолями з багатим різьбленням.

До готичних ратуш прибудовувалися класичні портики, як, наприклад, у двоярусній галереї у Кельні (рис. 9.11). Споруджувалися також і нові великі корпуси: Нова ратуша в Ротенбурзі (рис. 9.8) — самостійний будинок з кутовим еркером і сходовою вежею.

Бюргерські будинки, що зберегли готичну структуру, також стали більш імпозантними за розмірами і виглядом. Висока культура обробки затишних внутрішніх приміщень поєднується з монументальністю і декоративним багатством фасадів, фахверкових і, особливо, кам'яних, що мають високі фронти, часто з волютами й обелісками, еркери в центрі або на кутах. Приклад такої архітектури — будинок Пеллера в Нюрнберзі (рис. 9.9). Не менше вражає і внутрішнє подвір'я цього будинку: із триярусними аркадами, еркерами у центрі кожного з чотирьох боків і складними фронтонами по вузьких сторонах.

Культова архітектура XVI ст. із занепадом колишньої могутності церкви не могла набути значного розвитку. Протестантизм робив лише перші спроби створити церкви, що відповідають вимогам нового культу.

Розлад, який запанував у Німеччині з перемогою феодальної реакції і контрреформації, прискорив кризу німецького Відродження. В архітектурі до кінця XVI ст. переважали декоративні пошуки, украй гіпертрофовані й витончені. Для німецького маньєризму характерні внутрішня суперечливість, хаотичне накопичення різномірних форм. Цей стиль зберігся й у нечисленних будівлях періоду Тридцятирічної війни.

Архітектура Англії. З XVI ст. в англійській архітектурі остаточно перемогли світські основи. З Реформацією (1534) надовго майже припинилося церковне будівництво; монастирі були розпущені, їхні церкви зруйновані або передані парафіям, а землю одержало дрібнопомісне дворянство.

Головного значення набуває житлове будівництво, в якому відбулися важливі зрушення. Ще в XIII ст. високий хол злився із двоповерховим будинком, де в нижньому поверсі стали розміщати вігальню, а у верхньому — житло. Свободна й зручна композиція

цих будинків, що добре гармоніювала з природним оточенням, незабаром увійшла в традицію. Принцип розташування житлових приміщень на двох поверхах пізніше вкоренився і в англійських міських будинках. Коли масове винищування лісів змусило шукати заміники деревини, основною конструкцією став фахверк. Заповнення дубового каркасу навчилися шпукатурити і білити.

У другій половині XVI ст., завдяки масовій імміграції з Нідерландів, відродилося цегельне виробництво. “Червоні муляри”, застосувавши камін і димохід, змінили план садибного будинку: він перетворився у компактну двоповерхову споруду з холлом і службовими приміщеннями на першому поверсі й житловими кімнатами на другому.

Велике гарне вікно холу — відголос “перпендикулярного стилю”, величезний камін, дубові панелі на стінах холу, різьблені дерев’яні сходи, що з’єднують його із житловим приміщенням, — такими є відмітні риси цих мальовничих і раціональних за плануванням будинків, що донині прикрашають англійські поселення.

З другої половини XVI ст., після вигнання католиків, італійські форми проникали за посередництвом протестантів — фламандців і німців. Місцеві композиційні традиції, звичайні кругі дахи, високі труби, великі еркери погано співвідносилися зі строгістю ордерної архітектури. Іноді класичні мотиви прикрашали тільки головний портал, як у палаці Кобем-Хол (рис. 9.19), але інколи з поєднання місцевих і класичних форм народжувалися фантастично примхливі споруди із трубами у вигляді античних колон.

Це стихійне змішування форм, проте, призвело до спорудження низки значних будівель, особливо там, де наважувалися пожертвувати традицією: такими є палаци Уоллатон-Хол (рис. 9.14, 9.16, 9.17) і особливо Лонгліг-Хаус (рис. 9.18). В інтер’єрах палаців XVI в. — ліпні прикраси, багато оброблені стелі (рис. 9.15); у парадних залах гордістю власника був камін. Однак у XVI ст. ще будували фахверкові будинки: у ряді районів збереглися великі садибні палаци, де темний дуб у сполученні з білою шпукатуркою створював гарний геометричний візерунок, як, наприклад, Мортон-Олд-Хол (рис. 9.21).

Вторгнення капіталізму в село, ріст вівчарства та захоплення поміщиками селянських земель повністю змінили аграрний уклад Англії, склався новий вигляд англійського села. Потреба у дешевому житлі для маси дрібних орендарів і батраків, що зростала, привела до розвитку фахверкових конструкцій із різним заповненням каркасу. Виник тип односімейного будинку (котеджу), що перейняв у доступних масштабах ряд досягнень садибної архітектури: раціональну структуру (кухня на першому поверсі, спальня — нагорі), мальовничість композиції, затишок

в інтер'єрі (рис. 9.20). Котеджі є різноманітними за силуетом, матеріалом, конструкціями. Укривання даху виконувалося із соломи, кам'яних плит, сланцю, черепиці.

Села мають індивідуальний вигляд завдяки вільному плануванню. Центр, звичай не акцентувався (церква часто була розташована на краю села), якщо не вважати місця для торгівлі біля “ринкового хреста”. Значно зросли в XVI–XVII ст. міста. Лондон, у якому зосередилася третина міського населення, виріс майже в десять разів. Вузькі міські вулиці, подекуди заощені кругляком, забудовувалися безперервними рядами фахверкових будинків із нависаючими верхніми поверхами. Англійські міста з їхньою скупченою хаотичною забудовою часто втрачали майже все населення внаслідок епідемій та пожеж.

Новий етап англійської архітектури розпочався у XVII ст., вже за династії Стюартів: його відкрив Ініго Джонс (1573–1652), що вивчав архітектуру в Італії, пропагував принципи класичної архітектури й, насамперед, композиційні прийоми А. Палладіо. Він прагнув звільнити англійську архітектуру від середньовічних пережитків і нанесених фламандсько-німецьких впливів, створити єдиний органічний стиль. Його проект палацу Уайтхолл у Лондоні — перший в Англії приклад цілісної ансамблевої композиції. Побудовано було тільки “Банкетний зал” (рис. 9.22). Увінчаний балюстрадою фасад цього будинку, зі спокійними ордерними членуваннями, за ясністю та шляхетністю не мав рівних собі в Англії. Джонс вплинув на розвиток англійського класицизму з його своєрідним сплетінням буржуазних і аристократичних рис, підкресленою правильністю класичних форм, що застосовувалися у вільних сполученнях.

Мистецтво Нідерландів. У XV ст. мистецтво Нідерландів, однієї з найбільш передових країн того часу, досягло вершини свого розвитку і стало провідним у Північній Європі. У станкових картинах (на деревині, а пізніше — й на полотні) взяло гору прагнення до реалістичного зображення людини й природи. Це залучало мистецтво Нідерландів до кола завдань, які стояли в епоху Відродження перед художниками

| | | |
|------|------|--|
| 9.14 | 9.15 | 9.14. Палац Уоллатон-Холл. Загальний вигляд. 1580–1588 рр. Майстер Р. Смітсон |
| 9.18 | 9.16 | 9.15. Палац Уоллатон-Холл. Фрагмент інтер'єру. 1580–1588 рр. |
| 9.19 | 9.17 | 9.16. Палац Уоллатон-Холл. План. 1580–1588 рр. |
| 9.21 | 9.20 | 9.17. Палац Уоллатон-Холл. Аксонометричний розріз. 1580–1588 рр. |
| | 9.22 | 9.18. Палац Лонгліт-Хаус. Загальний вигляд. 1567–1575 рр. Майстер Р. Смітсон |
| | | 9.19. Садибний палац Кобем-холл. Загальний вигляд. 1594 р. Арх. І. Джонс |
| | | 9.20. Житловий будинок. XV ст. |
| | | 9.21. Палац Мортон-Олд-Холл. Загальний вигляд. 1550–1559 рр. |
| | | 9.22. Лондон. «Банкетний зал» (Банкетінг-Хаус). 1619–1622 рр. Арх. І. Джонс |



багатьох країн Європи. Не маючи можливості спиратися, подібно до художників Італії, на античну спадщину й розвиток точних наук, нідерландські живописці емпіричним шляхом опанували відображення глибини простору, насиченої світлом атмосфери, найтонших особливостей структури й поверхні предметів. Вони не намагалися досліджувати загальні закономірності дійсності, не мали думки про наукову розробку проблем перспективи, анатомії, світлотіні. Але з дивною свіжістю та безпосередністю почуття вони вміли відобразити своєрідність кожного предмета і його взаємини із середовищем, характер мотивів природи, неповторність індивідуального вигляду людей, показати цінність кожного окремого явища як невід’ємної частини єдиного, гармонічного, сповненого особливої натхненності світу.

Непохитність середньовічних традицій у Нідерландах відбилася й у живопису, що зберігав протягом усього XV ст. готичну витягненість форм, певну нерухомість і незграбність фігур, а також ретельність обробки деталей, що йде від ремісно-цехових навичок. Але легенди священної історії стали трактуватися як події, що відбуваються в дійсності. Розвиваючи й переосмислюючи кращі традиції готики, нідерландські художники виявляли особливий інтерес до душевного світу людини, до ладу його думок і переживань.

Творчі сили Нідерландів притягував до себе більш розвинений південь країни, де двір бургундських герцогів і багаті бюргери Брюгге, Гента, Брюсселя робили численні замовлення живописцям, ювелірам, ткачам, різьбярам. Знаменитий «Гентський вівтар» (рис. 9.23) було виконано за замовленням місцевого бюргера. Релігійну символіку перетворено тут у конкретні, різке живі наочні образи. Кожний фрагмент вівтаря втілює ідею цінності людини та прекрасного різноманітного барвистого світу. У вівтарі відчутно узгодженість двох тенденцій: напевне, його створено двома братами ван Ейк, старший із яких, Хуберт, був тісніше пов’язаний із готичною традицією, а молодший, Ян, став основоположником реалістичного живопису в Нідерландах.

Роботи Яна ван Ейка (1390–1441) характеризує спокійна, ясна краса образів, ліризм пейзажних фонів, ювелірна витонченість писання. У вівтарній картині «Мадонна канцлера Ролена» (рис. 9.24) метод художника ускладнюється. Нескінченна панорама урочисто

| | | | |
|------|------|------|--|
| 9.23 | | | 9.23. Ян ван Ейк. Гентський вівтар. Церква Св. Бавона у Генті. Фрагмент. 1426–1432 рр. |
| 9.24 | 9.25 | 9.26 | 9.24. Ян ван Ейк. Мадонна канцлера Ролена. Фрагмент. 1432 р. |
| | | | 9.25. Ян ван Ейк. Святий Ієронім за роботою. 1441 р. |
| | | | 9.26. Ян Ван Ейк. Людина в тюрбані. 1433 р. |
| | | | 9.27. Ян Ван Ейк. Мадонна Лукка. 1436 р. |
| | | | 9.28. Ян Ван Ейк. Портрет подружжя Арнольфіні. 1434 р. |



відкривається через три аркові прольоти. Архітектурно-пейзажна частина не становить з людьми ліричної й гармонічної єдності, а виступає як важливий, самостійний образ. Збільшення визначеності образів (Ролен — один із найжорсткіших образів ван Ейка) і свідоме підкреслення єдності людини зі всесвітом свідчать про те, що майстер постає перед необхідністю подальшого розвитку своєї художньої системи.

Картина “Мадонна Лукка” (рис. 9.27) являє собою етап у розвитку теми Богоматері й Немовляти. Марію зображено на троні під час годування грудьми, що стало викликом цнотливій традиції. Фігура Богоматері вражає монументальністю, що підкреслена її просторовим виокремленням за допомогою двох симетричних елементів — вікна та ніші.

Образ “Св. Ієронім за роботою” (рис. 9.25) відображує допитливий розум вченого й глибоку набожність святого. Це відповідь ван Ейка на питання взаємовідношень між наукою та релігією, що хвилювало гуманістів епохи Відродження. Ян ван Ейк був першим, хто почав створювати портрети для аналітичного дослідження натури людини в усіх її проявах. Індивідуальний зміст у його портретах позначається винятково в тому, як людина споглядає світ. У роботі ван Ейка “Людина в тюрбані” (рис. 9.26) героя наближено до краю картини, його очі звернені до глядача. Проникливість його погляду підкреслена іронічно піднятими куточками губ. Відсутність на портреті інших деталей посилює його глибокий емоційний вплив.

Ван Ейку належить також перший у європейському живописі парний портрет — Джованні Арнольфіні та його дружини Джованни (рис. 9.28). Майстер зобразив момент одруження. Чоловік та дружина перебувають у кімнаті. Між ними на протилежній стіні розташоване дзеркало в якому відображаються двоє людей, які заходять до кімнати (один із них — власне художник). Показовим є зображення інтер'єру. Він представляється реальним, життєво-побутовим середовищем.

Ще з часів середньовіччя збереглася традиція наділяти предмети символічним змістом. Так само зробив і ван Ейк. Цей зміст мають і яблука, і песик, і чотки, і палаюча в люстрі свіча. Але ван Ейк так добирає їм місце в цій кімнаті, що вони, окрім символічного змісту, набувають і значення побутових деталей. Портрет пари Арнольфіні є прикладом і геніальної гнучкості системи ван Ейка, і її вузьких рамок, за межі яких інтуїтивно прагнув вийти художник. По суті майстер перебуває напередодні появи цілісного й визначеного, характерного й замкненого у собі образу, властивого розвиненим формам раннього Ренесансу.

Ієронім Босх (1453–1516), який працював на межі XV і XVI ст., відтворив у своїх картинах фантастичні уявлення, похмурі демонічні образи глибокого середньовіччя

й яскраві реалістичні нововведення. Джерелами фантазії Босха були народні марновірства й фольклор — прислів'я, приказки, притчі, що нерідко набували моралізаторського значення, а іноді й гостро сатиричного змісту. Вражають свіжістю життєвих спостережень пейзажні фони Босха. Його оригінальні побутові мотиви підготували ґрунт для відокремлення пейзажу й побутових сцен у самостійні світські жанри.

Босх відгукується на тенденцію сучасного мистецтва, що тяжіє до конкретизації образу людини, а потім знижує роль і значення цієї людини. Він доводить цю тенденцію до певної межі. У своїй роботі "Фокусник (Шарлатан)" (рис. 8.60) він зображує фреску італійського треченто, "відображену" у кривому дзеркалі. Місце святих, які повинні зцілювати хворих, займає шарлатан, замість жесту, що дарує благодать, — рука з кулькою, що з'явилася в результаті фокусу. Обманутим залишається священик: картина ілюструє неприйняття художником служителів церкви як людей, невартих служити богам.

Але тим наполегливіше Босх розмірковує про людей. Він намагається знайти адекватне відображення їхнього життя. Він використовує форму великого вітваря й створює дивне, фантасмагоричне, грандіозне видовище гріховного життя людей — "Сад земних насолод" (рис. 9.29). Дрібний, але водночас нескінченний та затяжний ритм пронизує картину. Перед глядачем проходять суцільні процесії фігурок: жадливих, повчальних, огидних, веселих. Але їхня маса має певну систему. Зображення нашаровуються ярусами: перший, хаотичний, змінюється другим, де фігури вступають у зловісний та неухильний круговий рух, а той, у свою чергу, — третім, у якому загрозливо панують симетричні нерухомі утворення незбагненої природи. Це є алегорією гріховного життя людей. Але і у райському пейзажі (рис. 9.31) де-не-де з'явиться дивна колюча плазуюча потвора, а серед мирних кущів раптом виникне якась фантастична споруда (чи рослина?), уламок скелі набуде форму голови з лицемірно прикритим оком. Герої Босха — немов паростки, що проросли в темряві.

Простір, заповнений ними, начебто неосяжний, але насправді — замкнутий, в'язкий, безвихідний. Композицію широко розгорнуто, але пронизано ритмом поспішливим і таким, що захлинається. Це життя людства, вивернуте навиворіт.

| | | |
|------|------|--|
| 9.29 | 9.30 | 9.29. Ієронім Босх. Сад земних насолод. Центральна частина триптиху. 1503–1504 pp. |
| | | 9.30. Ієронім Босх. Портрет Ієроніма Босха. 1510 p. |
| 9.32 | 9.31 | 9.31. Ієронім Босх. Рай. Ліва стулка триптиху «Сад земних насолод». 1503–1504 pp. |
| | | 9.32. Ієронім Босх. Несення хреста. 1515–1516 pp. |
| | 9.33 | 9.33. Ієронім Босх. Фокусник (Шарлатан). 1475–1480 pp. |



І це не спізнiлий рецидив далеких середньовічних уявлень (за звичайним тлумаченням творчості Босха), а нескінченно наполегливе прагнення відгукнутися на життя з його болісними протиріччями, повернути мистецтву його глибокий світоглядний зміст.

Художник часто зображує Христа серед натовпу, щільно заповнюючи простір довкола нього злбними, торжествуючими фізіономіями. Так, “Несення хреста” (рис. 9.32) відрізняє холодна інтенсивність кольору. І лише на обличчі Христа — теплі, людські відтінки, живий рум’янець. Композицію картини побудовано на двох діагоналях: перша визначена деревом хреста, друга проходить за напрямком рук персонажів. Обличчя Христа позначає змістовий і композиційний центр картини.

З Босхом завершується мистецтво XV ст.: він приходить до ствердження похмурого, ірраціонального і низького характеру життя. Творчість Босха завершує етап чистих прозрінь, напружених шукань і трагічних розчарувань.

Нові історичні умови, перехід суспільства на іншу стадію розвитку викликали новий етап в еволюції мистецтва. Він зародився з початком XVI ст. Протягом перших його десятиліть живопис у Нідерландах зазнавав складних змін, у результаті яких набули розвитку риси Високого Відродження. У першу чергу це обумовлювалося наближенням мистецтва до більш прямого, безпосереднього відбиття дійсності.

Найзначнішим майстром цього напрямку був Пітер *Брейгель* Мужичський (1525/30–1569). Широко освічений художник, добре знайомий з італійським живописом, він створив глибоко національне мистецтво, що ґрунтувалося на місцевих традиціях і фольклорі. Брейгель здобував теми з народних лубочних гравюр і листівок (“Фламандські прислів’я”, “Дитячі ігри”). Ще частіше він обирав прислів’я та притчі як алегоричну форму для міркувань про долі країни і народу (“Країна ледарів”, “Руйнівник гнізд”), вкладаючи у свої картини глибокий, іноді важкий для розуміння зміст. Живописну концепцію Брейгеля продиктовано прагненням відродити синтетичну цілісність картини світу, виразити життєві й духовні колізії епохи.

Узагальнену гротескну виразність силуетів, інтенсивну звучність кольірних плям Брейгель поєднував із захопливою широтою простору, епічним розмахом композиції, тонким відчуттям стану природи, свіглоповітряною димкою, що поєднує локальні кольори.

Почавши з дидактичних і сатиричних, багатих на фантастичні персонажі рисунків у дусі Босха, з роздрібнених за композицією полотен з безліччю дрібних фігур, Брейгель швидко прийшов до широких реалістичних картин народного життя. Скупими, але виразними засобами художник показував грубувату простоту, гідність і силу своїх героїв. Такою є робота “Селянське весілля” (рис. 9.34). У цій картині народжується

конкретний за своїм методом побутовий селянський жанр. Відтінок певної ідеалізації та невластивої Брейгелю м'якості присутній у цій картині як присмак гіркового жалю про добру людяність.

Одна із цілей художника — вираження нескінченної протяжності світу, що ніби поглинає людей. В основі “Падіння Ікара” (рис. 9.37) також лежить іносказання: світ живе своїм життям, і загибель окремої людини не перерве його обертання. Сцена оранки та прибережна панорама мають більше значення, ніж пориви й помилки окремої людини. Ніщо не може зупинити розміряне й величне життя світу.

Створення перших історичних і одночасно побутових картин на сучасний сюжет і поява не тільки життєво-конкретних і побутових, але й суспільних, соціальних моментів у творчості Брейгеля пояснюється історичними подіями тих років: час створення цих робіт — час початку нідерландської революції, активної боротьби нідерландців проти іспанського феодалізму й католицизму. Починаючи з 1566 р. творчість Брейгеля розвивається в прямому зв'язку із цими подіями.

Криза в розвитку нідерландської революції відбилася в роботі “Каліки” (рис. 9.36). На передньому плані Брейгель зображує п'ятьох убогих калік. Усі вони повернені в різні сторони, а милиці й протези створюють особливий ритм їхнього руху: здається, що убогі повертаються навколо своєї осі, демонструючи свої каліцтва. Кам'яні стіни створюють враження замкнутого простору й народжують відчуття безвиході.

У багатьох картинах Брейгеля втілилися страждання народу, війна та руйнування, голод і смерть, звірства іспанців. “Побиття немовлят” (рис. 9.38) вражає усвідомленням достовірності того, що відбувається, а євангельський сюжет, по суті, слугує тільки маскуванням (в “Побитті” зображено напад іспанських солдатів на фламандське село). Людяною є природа, а не люди. Брейгель створює не філософський образ світу, а трагедію людства.

Вивчаючи творчий шлях Брейгеля, варто визнати, що він сконцентрував у своєму мистецтві всі досягнення нідерландського живопису попередньої пори. Тяга до реалістичної конкретизації творчого методу, що позначилася ще на початку століття, поєднавшись із глибокими світоглядними прозріннями майстра, принесла грандіозні здобутки.

| | | |
|------|------|---|
| 9.34 | 9.35 | 9.34. Пітер Брейгель Старший. Селянське весілля. 1568 р. |
| 9.36 | 9.37 | 9.35. Пітер Брейгель Старший. Автопортрет. 1572 р. |
| | | 9.36. Пітер Брейгель Старший. Каліки. 1568 р. |
| | | 9.37. Пітер Брейгель Старший. Падіння Ікара. 1555–1560 рр. |
| 9.38 | | 9.38. Пітер Брейгель Старший. Побиття немовлят. 1566–1577 рр. |



Мистецтво Німеччини. Під впливом таких факторів, як занепад морального авторитету церкви, розвиток природничих наук і філософії, розширення культурних зв'язків Німеччини з нідерландськими й італійськими містами, де інтенсивно розвивалася культура Відродження, німецьке мистецтво почало поступово звільнятися від безроздільного впливу церкви, набуваючи більш світського, земного характеру. Але, на відміну від Італії, де позиції феодалізму були менш міцними, це оновлення відбувалося повільно. На початку XV ст. у мистецтві Німеччини ще панували принципи готики, але підвищена експресія змінилася ліричністю, різкі ритми поступилися місцем м'яким і плавним.

Нові світські, життєстверджувальні тенденції раніше за все виявилися у вівтарному живопису, що набув надзвичайно великого поширення. У XV ст. у Німеччині розвивався новий вид мистецтва — гравюра на дереві та міді. У другій половині століття, у зв'язку з розвитком друкарства, особливо зросло значення гравюри на дереві, що застосовувалася для ілюстрування книг.

Наприкінці XV – поч. XVI ст. в умовах зародження на німецькій землі елементів капіталістичних відносин, у напружений період Реформації й селянських хвилювань, що завершилися Селянською війною 1524–1525 рр., Німеччина пережила блискучий розквіт культури Відродження. Його найбільш яскравим проявом була діяльність німецьких гуманістів і майстрів образотворчого мистецтва. Але німецький Ренесанс був недовговічним. Із розгромом народних рухів настала реакція. Міста, що опинилися під владою феодалів, втратили політичну свободу. У цих умовах культура Відродження швидко згасла.

Головою прогресивного напрямку у мистецтві Німеччини кінця XV – поч. XVI ст. був німецький художник А. *Дюрер* (1471–1528), творчість якого тісно пов'язана зі світоглядом гуманістів. Прагнучи до подолання умовності старого мистецтва,

- | | |
|------|------|
| 9.39 | 9.40 |
| 9.41 | 9.42 |
| 9.43 | 9.44 |
| 9.45 | 9.46 |
- 9.39. Альбрехт Дюрер. Автопортрет в шубі. 1500 р.
 - 9.40. Альбрехт Дюрер. Вівтар Паумгартнерів. Центральна частина. 1502–1504 рр.
 - 9.41. Альбрехт Дюрер. Чотири апостоли: Іоанн та Петро. 1526 р.
 - 9.42. Альбрехт Дюрер. Чотири апостоли: Марк та Павло. 1526 р.
 - 9.43. Альбрехт Дюрер. Портрет жінки на фоні моря. 1506–1507 рр.
 - 9.44. Альбрехт Дюрер. Портрет молодої людини (портрет Бернхардта фон Рестена). 1521 р.
 - 9.45. Альбрехт Дюрер. Поклоніння Святій Трійці. Фрагмент: автопортрет. 1511 р.
 - 9.46. Альбрехт Дюрер. Христос і фарисеї. 1506 р.



він першим серед німецьких художників оволодів передовими досягненнями італійського Ренесансу.

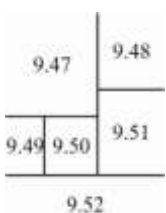
Однією з перших робіт у цьому напрямку, виконаних Дюрером, є “Вівтар Паумгартнерів” (рис. 9.40). Незважаючи на готичні прийоми, картину можна вважати провісницею нового стилю Дюрера, заснованого на реалізмі деталей і ясності образів.

Двічі відвідавши Італію, Дюрер ознайомився з теорією лінійної перспективи та принципами зображення оголеного людського тіла. У мистецтві Дюрера співіснують поруч жагуча емоційність і прагнення до наукового пізнання реального світу, гранична індивідуалізація й раціоналістична правильність ідеальних образів, монументальність і крайній ступінь деталізації.

В основі цих контрастів — глибоке протиріччя творчості Дюрера, який стояв на межі двох епох: переплетіння елементів старого і нового, готики й Відродження. Мистецтво Дюрера яскраво відобразило життя Німеччини періоду найбільших соціальних потрясінь. Навіть традиційні релігійні сюжети сповнені в творах великого майстра земним актуальним змістом. Так, у знаменитій серії гравюр на дереві “Апокаліпсис” втілюється тривожне світовідчуття людей кінця XV ст. і відбилися демократичні погляди художника. Недарма в такій гравюрі, як “Чотири вершники Апокаліпсису” (рис. 9.51), першими жертвами божественного гніву стають папа, імператор і вище духовництво.

Дюрер широко користувався гравюрою як найбільш демократичним видом мистецтва того часу. Удосконаливши техніку гравюри на дереві й на металі, художник досяг невідомої раніше виразності графічної мови. У серіях “Великі страсті” та “Малі страсті”, що гравіровані на дереві, Дюрер створив образ прекрасного й мужнього Христа, принципово відмінний від середньовічного типу аскета, а в гравюрі на міді “Адам і Єва” (рис. 9.47) втілює новий ідеал краси.

Часом графічні твори майстра досягають справді філософської глибини. Такою є відома гравюра на міді “Меланхолія” (рис. 9.48). У цьому аркуші сильніше за все виступає символічне начало, що створило привід до найрізноманітніших тлумачень із боку вчених багатьох поколінь.



9.47. Альбрехт Дюрер. Адам і Єва. 1504 р.

9.48. Альбрехт Дюрер. Меланхолія. 1514 р.

9.49. Альбрехт Дюрер. Портрет Агнес Фрай. 1495 р.

9.50. Альбрехт Дюрер. Портрет матері. 1514 р.

9.51. Альбрехт Дюрер. Чотири вершники Апокаліпсису. 1497–1498 рр.

9.52. Альбрехт Дюрер. Використання перспектографу. Ілюстрація до “Посібника з виміру циркулем та лінійкою”.



Образ крилатого генія — жінки могутнього складу, зануреної у глибокі зосереджені роздуми, — пронизано відчуттям безмежної сили людського духу. Усі численні деталі, зображені на картині, відсуваються на другий план, а на перше місце виступає гуманістичне начало. У «Меланхолії» з усією силою втілюється проникливість художника як психолога.

У низці чудових портретів Дюрер наче підбиває підсумки багаторічного вивчення людської особистості. Він створює справжню галерею яскравих образів своїх сучасників. «Портрет Агнесс Фрай», дружини художника (рис. 9.49) і «Портрет матері» (рис. 9.50) відбивають любов і співчуття автора до своїх близьких людей.

Мальовничі портрети Дюрера — це суто світські ренесансні портрети, в яких на першому місці — неповторна індивідуальність людини, а як об'єднувальне загальнолюдське начало виступає розум. «Портрет молодої людини» (рис. 9.44) — ймовірно, портрет Бернхардта фон Рестена, з яким Дюрер познайомився під час своєї подорожі Нідерландами. «Портрет жінки на фоні моря» (рис. 9.43) з'явився під час подорожі Дюрера до Венеції.

Окремий розділ творчості Дюрера складають його автопортрети. Художник часто включав своє зображення у власні картини, які завжди підписував своїм повним ім'ям, що в ті часи було рідкістю (рис. 9.45). Він стежив за своєю зачіскою і любив дорогий одяг. Таким він з'являється на своєму «Автопортреті в шубі» (рис. 9.39).

У 1506 р., під час другої поїздки до Італії, Дюрер виконує картину «Христос і фарисей» (рис. 9.46). Зміст цієї картини становить напружене протистояння Ісуса, «людини не від цього світу» та потворних старців, серед яких він знаходиться. Протиставляються не тільки молодість і старість, але й краса і каліцтво, добро і зло.

Усі багаторічні шукання Дюрера набувають свого завершення у надзвичайних «Чотирьох апостолах» (рис. 9.41, 9.42). Тут художник винайшов синтез між узагальнюючим філософським началом в оцінюванні людства та приватними властивостями індивідуальної особистості. Створюючи «Апостолів», Дюрер надихався образами кращих людей своєї епохи, які втілювали тип людини-борця в ті революційні роки. Ці чотири монументальні фігури, що одягнені в урочистий одяг та нагадують античні статуї, поєднують у собі спокій вищої мудрості із самобутністю певних людських характерів.

Досить глянути на втомлене зосереджене обличчя старого із чолом Сократа — апостола Петра, або на палаючий бентежним внутрішнім вогнем погляд апостола Павла для того, щоб відчути в цих величних мудрецах яскраві індивідуальності живих людей.

І в той же час усі чотири образи перейняті одним високим етичним началом, що є найважливішим для Дюрера, — силою людського розуму, вільного та незалежного.

Творчість Дюрера не мала безпосередніх продовжувачів, але його вплив на мистецтво Німеччини був величезним, вирішальним. Художники його покоління, так само як і його молодші сучасники, вже зовсім іншими очима дивилися на світ, ніж майстри XV ст. Гострий інтерес до природи, настільки типовий для Дюрера, став тепер характерною рисою й інших живописців. Розквітло портретне мистецтво, причому портрет почав послідовно набувати світського характеру. Розвитку набула станкова картина, а у випадках, коли живописний твір продовжував включатися у вівтарний образ, він, за рідкісним винятком, отримував незалежність, не поєднуючись в єдине ціле зі скульптурою.

Значно ослабла роль релігійної тематики. Релігійні сюжети насичувалися життєвим змістом. Постійно залучалися міфологічні сюжети, зображувалося оголене людське тіло, почало розвиватися мистецтво пейзажу і, головне, відбувся докорінний зсув в естетичних поглядах: реалістичні основи ствердилися у німецькому мистецтві.

Сучасником Дюрера був Л. Кранах (1472–1553), який працював у Віттенберзі при дворі курфюрста Саксонського. Творчий шлях Кранаха відбив загальну еволюцію мистецтва Німеччини першої половини XVI ст. Кранаха було запрошено до Віттенберга до двору саксонського курфюрста Фрідріха Мудрого, а потім він до кінця життя працював при дворі його спадкоємців. У Віттенберзі Кранах займав становище значного багатого бюргера, неодноразово був бургомістром міста, очолював велику майстерню, що випускала величезну кількість творів, внаслідок чого у наш час не завжди можливо відокремити справжні картини самого художника.

Одна з важливих особливостей Кранаха полягає в тому, що він виявляв цікавість до досягнень сучасного йому класичного мистецтва Італії. У цілій низці своїх творів Кранах звертається до класичних прийомів передачі простору і трактування людської фігури. Він створює такі зображення мадонни, які за типом уподібнюються італійським зразкам, наприклад, вівтар «Святе сімейство» (рис. 9.59).

| | | |
|------|------|------|
| 9.53 | 9.54 | 9.55 |
| 9.56 | 9.57 | 9.58 |
| 9.59 | | |

9.53. Лукас Кранах Молодший. Портрет Лукаса Кранаха Старшого. 1550 р.

9.54. Лукас Кранах Старший. Адам и Єва. 1526 р.

9.55. Лукас Кранах Старший. Суд Париса. 1528 р.

9.56. Лукас Кранах Старший. Юди фь. 1530 р.

9.57. Лукас Кранах Старший. Венера на фоні пейзажу. 1529 р.

9.58. Лукас Кранах Старший. Портрет Лютера. 1520–1521 рр.

9.59. Лукас Кранах Старший. Вівтар «Святе сімейство». 1509 р.



Однак відношення Кранаха до прикладів класичного мистецтва, які він застосовує, є не настільки творчим, як у Дюрера. У подібних картинах він найчастіше не йде далі трохи наївного повторювання готових рецептів. Але кращим роботам Кранаха властиві риси своєрідної витонченості. Художник виявляє тонке колористичне чуття. Уникаючи різких колірних контрастів, Кранах уміє створити вишукані сполучення тонів.

Працюючи при дворі одного з найбільших князів Німеччини, Кранах поступово приходить до декоративізму й манірності. Ці ж риси ще більшою мірою властиві пізнім роботам Кранаха, створеним наприкінці німецького Відродження.

Кранах перебував у дружніх стосунках з Лютером, проілюстрував декілька його творів. Найвищим досягненням портретного мистецтва Кранаха є профільне зображення Лютера (рис. 9.58), гравюра на міді. Його зроблено в період найбільшої близькості Кранаха із головою Реформації. Художник створює таке просте, серйозне зображення людини, яке більше не зустрічається в його мистецтві. Правдиво і точно змальовує він некрасивий профіль Лютера. Зіставленням більш світлих поверхонь обличчя та одягу зі сріблястими тінями й темним тлом він надає образу особливої жвавості, що відрізняє його від інших портретів художника. У жодному творі Кранах так близько не наближається до Дюрера, як тут. Цей портрет наче підсумовує всі завоювання Кранаха у сфері передачі реальної дійсності.

Але вже з другого десятиріччя XVI ст. у творчості майстра нарастають інші тенденції. У низці його картин на релігійні теми 1515–1530 рр. так само, як і в портретах, можна відзначити прагнення додержуватися відомого трафарету людської фігури — витонченої, манірної й умовної. Такими є його роботи «Адам і Єва» (рис. 9.54), «Суд Париса» (рис. 9.55), «Венера на фоні пейзажу» (рис. 9.57). У роки нарастаючої реакції, які збігаються з останнім двадцятиріччям життя Кранаха, ця лінія бере гору в його творчості. На перший план виходять декоративні прийоми зображення, живопис стає дріб'язковим та сухим.

Ці риси ще більше посилюються тим, що виробництво картин у майстерні Кранаха набуло тепер майже масового характеру. Казкові й міфологічні сюжети трактуються суто зовні, у плані їхньої літературної розважальності. Безперестанку повторюється образ білявої тонкої жінки з рудуватим волоссям, вузьким розрізом очей, вигнутим тілом, манірними рухами. Такою є робота «Юдифь» (рис. 9.56). Умовна ідеалізація образів поєднується з натуралізмом деталей. Мляві, сповнені манірності фігури художник одягає в аристократичні костюми. Зустрічаються елементи еротики. Пейзаж втрачає своє значення, підкоряючись трафаретній схемі. Кранах стає родоначальником німецького маньєризму.

Останнім значним живописцем німецького Відродження був Ганс Гольбейн (1497/98–1543). Художник наступного покоління, порівняно з Дюрером і Кранахом, він був далеким від готичної традиції. Його творам завжди властиві ясність і велич мистецтва Ренесансу. Серед робіт Гольбейна небагато картин на релігійні теми. Відомо, що він писав фрески на сюжети з античної міфології, літератури Відродження й на побутові теми; але головне місце в його спадщині займають портрети, в яких ретельна обробка деталей поєднується з монументальною цілісністю композиції і які вражають чіткою характеристикою індивідуальних якостей моделі.

Гольбейн Молодший працював спочатку в Базелі, потім в Англії. З базельських робіт особливо видатними є портрет Боніфація Амербаха (рис. 9.66), а також «Мадонна бургомистра Мейєра» (рис. 9.64) із зображенням замовників. У більшості портретів цього періоду фігури зображено великим планом, і тому вони виглядають особливо велично.

По-простому й узагальнено написано портрет Еразма Роттердамського (рис. 9.62). Еразм зображений за писанням. На темному тлі виділяється лише висвітлене обличчя і руки. Чіткий профіль, зосереджений погляд, іронічна складка губ, рука, що енергійно стискає перо, — все видає в ньому людину гострої творчої думки.

До кращих картин художника належить і створений незабаром після переїзду до Англії портрет німецького купця Георга Гисце (рис. 9.60), якого зображено у своїй крамниці в оточенні ділових паперів і конторських книг. Ще одна робота такого ж плану — портрет астронома Ніколаса Кратцера (рис. 9.63). Вчений сидить за столом, на якому лежать його інструменти. Їх зображено настільки точно, що сьогодні за ними можна уявити інструментарій астронома XVI ст.

Пізні англійські портрети короля та придворних певною мірою відповідають смакам знаті і відбивають загальну еволюцію європейського мистецтва в середині XVI ст. Портрети сера Вільяма Бутса (рис. 9.65) і леді Маргарет Бутс, його дружини (рис. 9.67)

| | | |
|------|------|------|
| 9.60 | 9.61 | 9.62 |
| 9.63 | 9.64 | 9.65 |
| 9.66 | | 9.67 |
| 9.68 | 9.69 | 9.70 |

9.60. Ганс Гольбейн. Портрет Георга Гисце. 1532 р.

9.61. Ганс Гольбейн. Автопортрет. 1542–1543 рр.

9.62. Ганс Гольбейн. Портрет Еразма Роттердамського. 1523 р.

9.63. Ганс Гольбейн. Портрет астронома Ніколаса Кратцера. 1528 р.

9.64. Ганс Гольбейн. Мадонна бургомистра Мейєра («Вівтар Мейєра» або «Дармштадська Мадонна»). 1526–1529 рр.

9.65. Ганс Гольбейн. Портрет сера Уільяма Буттса. 1543 р.

9.66. Ганс Гольбейн. Портрет Боніфація Амербаха. 1519 р.

9.67. Ганс Гольбейн. Портрет леді Маргарет Бутс. 1543 р.

9.68. Ганс Гольбейн. Портрет Генріха VIII. 1539–1540 рр.

9.69. Ганс Гольбейн. Портрет Едуарда, принца Уельського. 1538–1539 рр.

9.70. Ганс Гольбейн. Королева Джейн Сеймур. 1536–1537 рр.



є портретами можновладних вельмож при дворі Генріха VIII. Сер Вільям був особистим лікарем Генріха VIII, професором Кембриджського університету і переконаним гуманістом. Гольбейн, будучи близьким другом Вільяма Бутса, прагнув передати не стільки риси його зовнішності, скільки особливості характеру.

Королівська пара і спадкоємець трону зображені художником у зовсім іншій манері. Однак властиві цим портретам елементи декоративізму і манірності не заважають бездоганно точній характеристиці моделі. Так, у портреті Генріха VIII (рис. 9.68) презентабельність, пишнота вигляду короля не заслоняють його людської сутності. Гольбейн запам'ятав його одутле обличчя, неприємний, важкий погляд. Типова для низки робіт цього часу ювелірна ретельність обробки деталей поєднується із цілісністю загального враження. У цьому можна переконатися на прикладі портретів королеви Джейн Сеймур (рис. 9.70) і Едуарда, принца Уельського (рис. 9.69).

Гольбейн був також видатним графіком: ще в Базелі він виконав серію рисунків «Образи смерті», де набули розвитку традиції народної сатири. Портретні рисунки Гольбейна, як правило, є етюдами до живописних портретів, але їх виконано з такою бездоганною майстерністю і художньою завершеністю, що сприймаються вони як цілком самостійні твори.

У смутні часи Реформації художник знаходив можливість займатися тільки творчістю, завдяки чому і став славою мистецтва одразу двох держав — Німеччини й Англії.

Культура країн Північної Європи також пережила етап Відродження, який відбувався на тлі визвольної боротьби за національне самовизначення та в умовах розвитку буржуазних відносин та росту міст. Архітектура і мистецтво зазнали впливу італійського Ренесансу, але майстри Нідерландів, Німеччини та Англії творчо переосмислювали його досягнення в рамках національних та місцевих традицій. У підсумку це привело до появи оригінальних та самобутніх творів, особливо в царині живопису, що по праву зайняли своє місце поряд із роботами прославлених італійських майстрів.

**Контрольні запитання
для самостійного вивчення розділу 9**

1. Виявіть спільні та відмінні умови розповсюдження ренесансних ідей у країнах Північної Європи (Нідерланди, Німеччина, Англія).
2. Які готичні риси збереглися в архітектурі Нідерландів періоду Відродження?
3. Як співіснували місцеві традиції та ідеї італійської ренесансної архітектури в спорудах Німеччини доби Відродження?
4. Охарактеризуйте своєрідність архітектури Англії, порівняно з Нідерландами та Німеччиною.
5. Назвіть основні роботи та охарактеризуйте художню манеру ван Ейка.
6. Які ідеї втілював у своїй творчості Ієронім Босх?
7. Що нового вніс у розвиток нідерландського живопису Пітер Брейгель?
8. У чому полягає новаторство творчості Альбрехта Дюрера?
9. Опишіть особливості художньої манери Лукаса Кранаха.
10. У чому полягало розвинення мистецтва портрету в творчості Ганса Гольбейна?

Рекомендовані джерела

[3, 6, 7, 15, 17, 28, 29, 30, 31]

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / Алпатов М. В. — М. : Искусство, 1976. — 288 с.
2. Аркин Д. Е. Образы архитектуры / Аркин Д. Е. — М. : Искусство, 1990. — 399 с.
3. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Баткин Л. М. — М. : Наука, 1989. — 272 с.
4. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / Бернсон Б. ; пер. с англ. — М. : Искусство, 1965. — 212 с.
5. Бунин А. В. История градостроительного искусства. Т.1 / А. В. Бунин, Т. В. Саваренская. — М. : Стройиздат, 1979. — 445 с.
6. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / Вазари Дж. — М. : Альфа-книга, 2008. — 642 с.
7. Вельфлин Г. Классическое искусство : Введение в изучение итальянского Возрождения / Вельфлин Г. — СПб. : Алетейя, 1997. — 318 с.
8. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520–1590) / Виппер Б. Р. — М. : Издательство Академии наук СССР, 1956. — 372 с.
9. Всеобщая история архитектуры. Т. 5. / Н. В. Баранов, А. В. Бунин, В. В. Большаков — М. : Стройиздат, 1967. — 658 с.
10. Всеобщая история искусств. Т. 3. — М. : Искусство, 1962. — 531 с.
11. Габричевский А. Г. Рафаэль Санти / Габричевский А. Г. — М. : Искусство, 1951. — 225 с.
12. Гарэн Э. Проблемы итальянского возрождения / Гарэн Э. — М. : Прогресс, 1986. — 394 с.
13. Гращенко В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики / Гращенко В. Н. — М.: Искусство. 1963. — 428 с.
14. Губер А. А. Микеланджело 1475–1564 / Губер А. А. — М. : Искусство, 1953. — 200 с.
15. Дживелегов А. К. Леонардо да Винчи / Дживелегов А. К.— М. : Искусство, 1935. — 272с.
16. Дживелегов А. К. Микеланджело / Дживелегов А. К. — М. : Искусство, 1957. — 239 с.
17. Закс Ханнелоре. Донателло / Закс Ханнелоре — Берлин : Издательство Хеншель Искусство и общество, 1988. — 68 с.
18. Искусство стран и народов мира. — М. : «Советская энциклопедия», 1962. — 696 с.
19. Котельникова Т. М. Брейгель / Котельникова Т. М. — М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. — 128 с.
20. Кустодиева Т. К. Сандро Боттичелли / Кустодиева Т. К. — Ленинград : Аврора, 1971. — 102 с.
21. Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи / Лазарев В. Н. — М. : Искусство, 1952. — 186 с.
22. Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. — М. : Искусство, 1979. — 500 с.: илл.

23. Леон Батиста Альберти / [под ред. В. Н. Лазарева]. — М. : Наука, 1977. — 192 с.
24. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Лосев А. Ф. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
25. Мастера искусства об искусстве. Т. 1. — М.: Искусство, 1965. — 268 с.
26. Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи / Мережковский Д. С. — М. : Художественная литература, 1990. — 640с.
27. Михайлов Б. П. Леонардо архитектор / Михайлов Б. П. — М. : Искусство, 1953. — 180 с.
28. Прокопп М. Итальянская живопись XIV века / Прокопп М. — Будапешт : Корвина, 1988. — 155 с.
29. Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI–XVII веков / Ротенберг Е. И. — М. : Советский художник, 1989. — 224 с.
30. Ротенберг Е. И. Искусство Италии / Ротенберг Е. И. — М. : Искусство, 1966. — 231 с.
31. Ротенберг Е. И. Микеланджело / Ротенберг Е. И. — М. : Искусство, 1964. — 180 с.
32. Станькова Я. Тысячелетнее развитие архитектуры / Я. Станькова, И. Пехар — М. : Стройиздат, 1984. — 294 с.
33. Шуази О. Всеобщая история архитектуры / Шуази О. — М. : Эксмо, 2010. — 704 с.
34. Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон — СПб. : Азбука-классика, 2002. — 544 с.
35. <http://ru.wikipedia.org/wiki>
36. <http://artyx.ru>

СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

- Базиліка** — споруда з простором, поділеним підпорами на нефи (нави), середній з яких вищий і додатково освітлений прорізами, влаштованими над дахами бокових нефів.
- Баня** — зовнішня частина купольного перекриття.
- Бельведер** — спеціальна споруда, площадка або приміщення нагорі споруди для огляду довкілля.
- Вежа** — башпа, переважно сторожова, фортечного характеру.
- Вестибюль** — парадне вхідне приміщення громадської споруди або палацу.
- Вівтар** — 1) східна частина храму; 2) жертковий престол.
- Вілла** — 1) заміська садиба, або будинок з господарськими спорудами; 2) міська будівля для відпочинку і розваг з парком і павільйонами.
- Волюта** — архітектурна деталь у формі завитка.
- Гризайль** — монохромний або декоративний живопис на стінах чи падугах.
- Грот** — павільйон у парку у вигляді штучної печери.
- Гротеск** — орнамент у вигляді переплетення зображень тварин і рослин.
- Капела** — 1) маленький храм типу каплиці; 2) домовна християнська церква.
- Каплиця** — невелика культова будівля над поховальною криптою.
- Кесон** — пластично оброблене заглиблення на стелі чи склепінні, квадратної чи іншої форми.
- Колорит** — взаємопов'язаність кольорових забарвлень.
- Крипта** — 1) катакомба чи підземна каплиця; 2) приміщення під церквою чи каплицею для поховань.
- Купол** — склепіння, внутрішня поверхня якого створюється обертанням кривої навколо вертикальної осі.
- Лоджія** — невелике приміщення, яке не виступає за межі споруди, відкрите з одного боку і відгороджене колонадою, аркадою чи парапетом.
- Мозаїка** — техніка зображення зі смальти, чи шматочків мармуру, тощо.
- Нава** — поздовжня частина простору храму або громадської споруди, розташована між рядами колон або стовпів.
- Німфей** — 1) споруда, присвячена німфам; 2) басейн з відповідними спорудами.
- Палаццо** — палац, міський особняк з внутрішнім двором.
- П'єдестал** — підніжжя колони, скульптури, вази, що має три частини: базу, стілець, карниз (порівн. *постамент*).
- Підпірна стінка** — вертикальна огорожа проти зсуву ґрунту.
- Плафон** — площина декоративно обробленої стелі.
- Портал** — урочисто оформлений вхід до споруди.
- Ротонда** — кругла споруда з куполом.
- Рустовка** — спосіб обробки поверхні тинькованої стіни рустом.
- Склепіння** — перекриття криволінійних обрисів у перерізі.
- Стилобат** — верхня поверхня східчастого цоколя будівлі.
- Стук (стукко, стюк)** — високоякісна гіпсова штукатурка з різьбленням або у вигляді штучного мармуру.

Тектоніка — структура споруди, зумовлена характером матеріалу і конструктивною системою.

Тиньк (штукатурка) — покриття поверхні розчином з піску, вапна або цементу.

Фахверк — каркас із дерев'яних брусків і заповнення між ними глиною, цеглою, камінням.

Фреска — живопис по тиньку водяними фарбами.

Фронтон — верхня частина фасаду над карнизом чи завершення наличника.

Храм — культова будівля.

Центрально-купольна композиція — розпланувальне вирішення інтер'єру із розміщенням приміщень навколо великого залу з куполом.

Щіпець — верхня трикутна частина стіни, невідокремлена знизу карнизом.

Ярус — горизонтальна частина споруди, що відповідає поверху.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Альберті, с. 23, 25, 27, 33, 35, 51
Амманаті, с. 99
Буонталетті, с. 99
Белліні, с. 51, 52, 114
Босх, с. 146, 147, 149
Боттичеллі, с. 46, 48
Браманте, с. 56, 57, 59, 96, 97
Брейгель Мужницький, с. 149, 150
Брунеллеско, с. 18, 20, 22
Вазарі, с. 92, 99
Верроккіо, с. 44, 46
Веронезе, с. 117, 118
Вінчі, с. 54, 64, 65, 67, 69, 70
Вінйола, с. 97, 99
Вітрувій, с. 135
Гольбейн Молодший, с. 160, 162
Гирландайо, с. 46
Гіберті, с. 36, 38
Греко, с. 126, 128
Гужон, с. 131, 133
Гуас, с. 124
Данте, с. 6
Джонс, с. 142
Джорджоне, с. 52, 111, 112, 114
Джотто, с. 12
Донателло, с. 38, 40, 44
Дюрер, с. 152, 154, 156, 157,
Еррера, с. 126
Кавалліні, с. 12
Камбіо, с. 9, 10, 18
Кастаньо, с. 44
Кверча, с. 40
Клуе Молодший, с. 131
Кодуччі, с. 31, 33
Кранах Старший, с. 157, 159
Кребс, с. 138
Леско, с. 129
Липпі, с. 44, 46
Ломбарді Пьетро, с. 31
Ломбарді Тулліо, с. 31
Мазаччо, с. 41, 43, 44
Мазоліно, с. 41, 43

Мантенья, с. 49, 51
Мікеланджело, с. 69, 71, 81, 83, 84, 86, 87, 89, 94, 96, 97
Мікелоццо, с. 22, 23
Палладіо Андреа, с. 103, 105, 107, 109
Перуцци, с. 61
Пізано Андреа, с. 10
Пізано Джованні, с. 12
Пізано Нікколо, с. 6, 10
Пілон, с. 133
Рафаель, с. 59, 62, 71, 73, 75, 77, 78, 80, 81, 97
Романо, с. 62
Росселліно, с. 27
Сангалло Джуліано, с. 22, 96
Санмікелі, с. 101
Сансовіно, с. 101
Скамоцци, с. 92
Тинторетто Якопо, с. 118, 120, 122
Тиціан, с. 52, 114, 115, 117
Уччелло, с. 43
Філарете, с. 92
Франческа, с. 48, 92
Фуке, с. 131
Эйк, с. 144, 146

Навчальне видання

КОНОПЛЬОВА Олена Володимирівна

**МИСТЕЦТВО, АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ
ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ**

Навчальний посібник

Відповідальний за випуск *С. П. Цигичко*

За авторською редакцією

Комп'ютерне верстання: *О. В. Конопльова*

Дизайн обкладинки та художнє оформлення:
О. О. Дерябіна, О. О. Конопльова

Підп. до друку 08.05.2012
Друк на різнографі
Тираж 500 пр.

Формат 210x297
Ум. друк. арк. 10,0
Зам. №

Видавець і виготовлювач:
Харківська національна академія міського господарства
вул. Революції, 12, Харків, 61002
Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК №4064 від 12.05.2011р.